



**Vasco Paulo Cecílio
Alves**

**A.: 418: Um Método de Sistematização da
Concepção Musical Interpretativa**



**Vasco Paulo Cecílio
Alves**

**A.: 418: Um Método de Sistematização da
Concepção Musical Interpretativa**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música-Performance, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

o júri

presidente

Doutor Helmut Robert Malonek
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro
(**Orientador**)

Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Doutor Francisco José Dias Santos Monteiro
Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Doutor Radu Ungureanu
Professor Adjunto da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto

Doutor David Wyn Lloyd
Professor Assistente Convidado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Dedico este trabalho à memória do meu avô – Cândido Cecílio – e à minha filha.

Um muito obrigado à minha mãe e à minha esposa.

Um agradecimento maior para o Prof. Dr. Jorge Correia por todo o apoio que me prestou.

Obrigado aos meus professores de violoncelo – Arnold Allum e Jed Barahal –, pelos ensinamentos e aprendizagens que me permitiram.

Um gesto de gratidão especial dirigido às minhas amigas de sempre: Prof. Teresa Rocha e Adélia Certo.

Um grande abraço ao Pe. Calado Rodrigues, à família Canotilho, ao João B. Gomes (o comunista), ao João Sousa, ao Tiago Silva e ao Paulo Carvalho.

A todos os bons professores que tive: muito obrigado.

A ti também, "Sancho Pança"! Agradecer-te pelos "moinhos de vento" sem os quais não poderia eu ter visto os "gigantes".

palavras-chave

Performance musical, interpretação musical, metodologia, expressividade musical, manuseamento técnico-instrumental, violoncelo, Vivaldi.

resumo

Este trabalho consiste numa proposta metodológica, denominada *A.: 418*, que visa abordar a actividade especulativa dos *performers* no que diz respeito às suas concepções interpretativas dos discursos musicais. Foram identificados dois factores inerentes a esta actividade – as concepções expressiva e técnica – como estando na base da configuração final deste processo. O *A.: 418* resulta de um processo de aplicação de técnicas de análise musical vocacionadas para o estudo da interpretação musical, são elas a *Análise da Intenção Musical Interpretativa* (direccionada para a concepção expressiva da narrativa sonora) e a *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* (direccionada para a concepção técnico-instrumental do discurso musical). A sistematização deste processo metodológico conduz à produção de uma partitura final, revista pelo músico-instrumentista, na qual acrescem ao discurso original do compositor indicações que reflectem a concepção técnico-expressiva produzida pelo *performer* que interpreta a obra musical. Esta metodologia foi demonstrada através da sua aplicação à concepção musical interpretativa do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, tendo em conta as demandas específicas deste instrumento musical e a leitura idiossincrática que o autor fez desta obra musical em concreto.

keywords

Musical performance, musical interpretation, methodology, musical expressiveness, musical instrument technique, cello, Vivaldi.

abstract

This work is a methodological approach the *A.:418* aiming to explore the speculative activity of the performers in what their interpretative conceptions of musical discourse are concerned. We identified two factors inherent to this activity - the technical concepts and expressive - as being based on the final configuration of this process. The *A.:418* results from a process of applying techniques of musical analysis dedicated to the study of musical performance, they are the *Interpretative Analysis of Musical Intention* (directed to the narrative expressive) and *Technical Analysis of Interpretative Musical Intention* (directed to technical conception of musical discourse). The systematization of this methodological process leads to the production of a final score, revised by the instrumentalist musician, which add to the composer's original speech directions that reflect the technical and expressive design produced by the performer who plays the musical work. This methodology was demonstrated through its application to the interpretation of the musical conception of the Cello Concerto in A minor, *RV 418* by Antonio Vivaldi, taking into account the specific demands of this musical instrument and the idiosyncratic reading of the author who plays this particular piece of music.

ÍNDICE GERAL

Índice geral	1
Introdução	5
I. Quadro Teórico	17
<i>I.1 Fundamentos para a Investigação em Interpretação Musical</i>	<i>18</i>
I.1.1 A Condição do Performer no Processo de Criação Musical	18
I.1.2 Evidências Neurológicas nos Músicos Profissionais	22
I.1.3 Evidências observadas nas Práticas dos Performers	23
I.1.4 Abordagem Metodológica na Investigação em Interpretação Musical	30
I.1.5 A Evolução Tecnológica Aplicada ao Estudo da Performance Musical	33
I.1.6 Sinopse	37
<i>I.2 O Estado da Arte</i>	<i>39</i>
I.2.1 Literatura para Violoncelo	39
I.2.2 Porquê Vivaldi?	46
I.2.3 As Partituras do <i>RV 418</i>	56
I.2.4 A Análise Musical na Concepção Interpretativa do <i>RV 418</i>	60
I.2.5 As Interpretações do <i>RV 418</i>	67
I.2.6 Sinopse	75
II. Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa <i>A.:</i> 418	77
<i>II.1 Apresentação do <i>A.:</i> 418</i>	<i>78</i>
II.1.1 Partitura original	79
II.1.2 Análise da Intenção Musical Interpretativa (<i>AIMI</i>)	80
II.1.3 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa (<i>ATIMI</i>)	82
II.1.4 Revisão da Partitura	82
II.1.5 Conceitos Básicos	83
II.1.6 Considerações Finais	87
<i>II.2 O Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa aplicado ao <i>RV 418</i></i>	<i>96</i>
II.2.1 Partitura	96
II.2.2 Teoria	96

<i>II.3 Pressupostos para a Análise Musical Aplicada ao RV 418</i>	98
II.3.1 Análise Formal	98
II.3.2 Análise Harmónica	101
II.3.3 Análise Motívico-temática	103
<i>II.4 Pressupostos para a Análise Interpretativa do RV 418</i>	105
II.4.1 Imaginação	106
II.4.2 Técnica	111
<i>II.5 Pressupostos para a Revisão da Partitura do RV 418</i>	123
<i>II.6 Pressupostos para um Futuro Software</i>	126
<i>II.7 Sinopse</i>	136
III. Análise do 1º Andamento do RV 418	141
<i>III.1 Análise Musical</i>	142
III.1.1 Análise Formal	142
III.1.2 Análise Harmónica	153
III.1.3 Análise Motívico-temática	163
<i>III.2 Análise Interpretativa da Parte do Violoncelo Solo</i>	167
III.2.1 Secção Formal "A"	174
III.2.2 Secção Formal "B"	211
III.2.3 Secção Formal "C"	240
IV. Análise do 2º andamento do RV 418	275
<i>IV.1 Análise Musical</i>	276
IV.1.1 Análise Formal	276
IV.1.2 Análise Harmónica	279
IV.1.3 Análise Motívico-temática	282
<i>IV.2 Análise Interpretativa da Parte do Violoncelo Solo</i>	284
IV.2.1 Secção Formal "B"	289
V. Análise do 3º andamento do RV 418	317
<i>V.1 Análise Musical</i>	318
V.1.1 Análise Formal	318
V.1.2 Análise Harmónica	326
V.1.2 Análise Motívico-temática	334
<i>V.2 Análise Interpretativa da Parte do Violoncelo Solo</i>	338
V.2.1 Secção Formal "A"	342

V. 2.2 Secção Formal "B"	363
V.2.3 Secção Formal "C"	385
VI. Partituras Finais	417
<i>VI.1 1º Andamento do RV 418</i>	418
VI.1.1 Análise da Intenção Musical Interpretativa	418
VI.2.1 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa	423
VI.1.3 Revisão	429
<i>VI.2 2º Andamento do RV 418</i>	433
VI.2.1 Análise da Intenção Musical Interpretativa	433
VI.2.2 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa	435
VI.2.3 Revisão	437
<i>VI.3 3º Andamento do RV 418</i>	439
VI.3.1 Análise da Intenção Musical Interpretativa	439
VI.3.2 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa	445
VI.3.3 Revisão	451
Conclusão	455
<i>VII.1 Síntese final</i>	456
<i>VII.2 Discussão final</i>	457
<i>VII.3 Limitações do trabalho</i>	458
<i>VII.4 Perspectivas futuras</i>	460
Índice de Tabelas	465
Índice de Figuras	467
Referências Bibliográficas	499
Apêndices	509
<i>XI.1 Partitura da Análise Formal e Harmónica do RV 418</i>	510
XI.1.1 1º andamento	510
XI.1.2 2º andamento	518
XI.1.3 3º andamento	520
<i>XI.3 Edição Preliminar da Partitura da Parte do Violoncelo Solo do RV 418</i>	526
XI.3.1 1º andamento	526
XI.3.2 2º andamento	530
XI.3.3 3º andamento	531
<i>XI.4 Edição Preliminar da Partitura Geral do RV 418</i>	534

XI.4.1 1º andamento	534
XI.4.2 2º andamento	545
XI.4.3 3º andamento	549
<i>XI.5 DVD's</i>	556
XI.5.1 Sessão Experimental 1	556
XI.5.2 Sessão Experimental 2	556
XI.5.3 Performance Musical do <i>RV 418</i>	556
XI.5.4 Material de Apoio MIDI/ÁUDIO	556
Anexos	557
<i>XII.1 Cópia Fotografada do Manuscrito Original do RV 418</i>	558
XII.1.1 1º andamento	558
XII.1.2 2º andamento	568
XII.1.3 3º andamento	571
<i>XII.2 Partitura da Parte do Violoncelo Solo do RV 418 Conforme a Edição The King's Consort</i>	580
XII.2.1 1º andamento	580
XII.2.2 2º andamento	584
XII.2.3 3º andamento	585
<i>XII.3 Partitura da Parte do Violoncelo Solo do RV 418 Conforme a Edição Ricordi</i>	589
XII.3.1 1º andamento	589
XII.3.2 2º andamento	593
XII.3.3 3º andamento	594
<i>XII. 4 Partitura da Parte do Violoncelo Solo do RV 418 Conforme a edição Peters</i>	598
XII.4.1 1º andamento	598
XII.4.2 2º andamento	602
XII.4.3 3º andamento	603
<i>XII.5 Prefácio e Método Editorial da Edição de Paul Tortelier de "Six Suites for Cello Solo" de J. S. Bach</i>	605

INTRODUÇÃO

A motivação central para a elaboração deste trabalho parte da necessidade de, enquanto músico-instrumentista, poder dissertar sobre a forma como se estuda uma partitura musical e se lhe confere "vida expressiva" através da idealização sonora. Existe um campo de acção dos *performers* que preserva um certo grau de "obscuridade". Não me refiro, obviamente, à produção sonora e às performances musicais em si próprias, que têm sido amplamente estudadas por vários domínios do conhecimento. Refiro-me a todo o *background* que antecede estes momentos, ou seja, à fase da concepção técnico-expressiva dos discursos musicais.

Neste sentido, no plano da música erudita ocidental, o músico-instrumentista também "investiga". No seu trabalho laboratorial, investiga, formula hipóteses, experimenta e testa, valida e invalida abordagens de concretização sonora. Mas o *performer* musical é mais ainda, é um artista, um criativo. E esta é a dimensão artística que é mais considerada pelo senso comum relativamente ao que se entende pela actividade musical performativa. Resulta em que se sabe mais dos resultados das performances do que do processo metodológico de preparação das mesmas. É dizer que se conhece mais do artista do que do "investigador".

É uma dicotomia. Está presente em todas as abordagens que se fazem sobre o fenómeno musical: ciência/arte; técnica/expressividade; razão/emoção; forma/conteúdo; estruturalismo/humanismo; inteligência/sensibilidade; entre outras. É uma visão dualista que tem dividido os indivíduos perante o assunto Música. Por exemplo, não é rara a discussão sobre o que deve vir primeiro na construção musical, se deve ser a técnica ou a expressividade, se deve ser a razão ou a emoção.

Os músicos-instrumentistas são *performers* porque fazem performances musicais, mas para tal têm de interpretar obras musicais, isso pressupõe que tenham de conceber, praticar, executar e interpretar o repertório. Assim, com base naquilo que é a minha experiência enquanto músico-instrumentista, entendo que a preparação de repertório musical compreende, de forma geral, três tarefas fundamentais:

- as concepções técnica e expressiva do discurso musical;
- a prática do discurso musical;
- o momento da performance.

Há, no entanto, uma certeza. A música envolve a técnica e a expressividade, envolve a razão e a emoção. A ordem metodológica que se confere ao processo musical é que varia de indivíduo para indivíduo. Comum também é o facto de haver *performers* tecnicamente sofisticados mas que não o são tanto ao nível expressivo, e vice-versa. Também aqui se pode aplicar o princípio da incerteza de Heisenberg (FísicaNet, 2010), na medida em que quanto mais precisa for uma das fracções, mais imprecisa se torna a outra.

O presente trabalho acontece por força de diversas variáveis mas, na sequência do que foi referido anteriormente, tem como sentido fundamental extrapolar os limites impostos por uma visão dualista acerca do trabalho dos *performers*. Pretende lançar uma perspectiva divergente (não contraditória) que permita a exploração do paradigma da performance musical considerando a coexistência entre as fracções como um todo e não como partes.

Esta iniciativa poderá vir de quem tem as ferramentas de compreensão necessárias para o efeito: dos próprios músicos-instrumentistas. O desafio que se coloca é de estes plasmarem sobre as suas práticas de uma forma que seja perceptível do ponto de vista lógico-racional. O que tem impedido que assim seja poderão ser dois aspectos: 1º) o facto de a actividade performativa estar mais vocacionada para a *praxis* do que para a *theoria*; 2º) a carência de abordagens teóricas sobre a *praxis* musical na formação artística dos instrumentistas.

A literatura produzida pelos violoncelistas até hoje revela uma tendência clara para tratar assuntos relacionados com formas de manuseamento técnico do violoncelo. Porém, numa fase final, uma performance musical interage com o público não só em termos de expressividade e emoções mas, para quem souber ler esses sinais, como uma revelação das opções técnico-expressivas do instrumentista face ao discurso musical que interpreta. O que significa que, para o músico-instrumentista, além do resultado

sonoro e do efeito emocional que a performance produz, importa saber sobre como o *performer* concebeu um determinado discurso musical.

Esta noção poderá ser melhor entendida quando enquadrada na perspectiva daquilo que tem vindo a ser feito relativamente à compreensão do fenómeno musical performativo. São muitos os estudos que se debruçam sobre as práticas dos *performers* musicais, tais como sobre a aquisição de competências musicais a vários níveis, nomeadamente no que se refere à coordenação motora, aos processos de desenvolvimento cognitivo, às formas de representação mental e à acção; daqui resultaram várias abordagens teóricas sobre a eficiência do estudo ou da prática musical, nas quais se consideram vários factores e modelos como estando relacionados com a aquisição de diferentes níveis e competências musicais (Lehmann & Davidson, 2002).

Contudo, o que caracteriza as abordagens teóricas expostas no parágrafo anterior é o facto de terem sido desenvolvidas sobre uma perspectiva transversal que é a compreensão dos fenómenos da *praxis* musical à luz da psicologia, no sentido da contribuição para o entendimento do comportamento e da condição humana numa perspectiva específica que é a música. Ora, a abordagem que o presente trabalho faz demarca-se desta perspectiva por estar direccionada para a compreensão de fenómenos musicais na perspectiva do músico-instrumentista, não para explicar como o *performer* age física e mentalmente no plano musical mas para permitir o desenvolvimento de conhecimento técnico acerca das concepções técnico-expressivas do repertório musical em concreto.

Mais: este trabalho não se identifica como uma iniciativa que pretende alcançar uma compreensão sobre as premissas de ordem psicofisiologias que podem consubstanciar, ou não, determinada manifestação musical. Tão pouco assenta numa espécie de análise sobre os fenómenos que a produção sonora permite. O que este trabalho faz é tão simplesmente focar a sua atenção na concepção técnico-expressiva de uma partitura musical, no sentido de poder contribuir para a construção de uma plataforma de discussão que permita aos músicos-instrumentistas dissertar sobre as suas realizações musicais nos termos e propósitos técnico-científicos que lhes são próprios.

Com base na minha experiência pessoal, entendo que parte do trabalho de um músico-instrumentista está confinado à concepções técnica e expressiva dos discursos musicais. Um equilíbrio dinâmico dá-se quando os dois processos de concepção ocorrem em simultâneo, neste caso os processos especulativo e operativo¹. É dizer, de forma geral, que a produção sonora resulta como uma manifestação externa da interiorização que o músico-instrumentista faz dos textos musicais. Mais precisamente através do processo que opera aos níveis da razão e da emoção no qual se correlacionam variados factores, tais como: as demandas próprias da técnica instrumental e do texto musical; a condição física do instrumento e do próprio músico-instrumentista; a personalidade e formas de representação mental do *performer*, bem como os seus conhecimentos tácito e explícito; entre outros.

Na perspectiva de quem tem pela frente a concretização sonora de um registo musical escrito, como é o meu caso neste trabalho (enquanto intérprete musical – violoncelista), mais importante que perceber a forma como se processa o fenómeno da criatividade musical neste contexto, são os termos técnicos e expressivos concretos através dos quais se materializam os resultados do processo de concepção musical. É dizer que o meu foco de investigação não é o fenómeno da criatividade em si próprio mas, isso sim, o que dele resulta em matéria musical concreta. Isto implica uma abordagem específica que obedeça a uma finalidade que é a construção de conhecimento acerca da interpretação de obras musicais na linguagem técnica própria dos músicos-instrumentistas.

Assim, o que se segue como explicação do que subjaz à realização deste trabalho é uma ideia de Mantel (1975) que refere que a execução prática do discurso musical será tanto mais eficaz quanto mais clara for a representação mental que fazemos da sua concretização sonora. Não é o meu intuito, neste trabalho, aferir ou especular em torno

¹ O conceito "especulativo" é apresentado neste trabalho como uma contraposição ao conceito "operativo". Assim, "especulativo" significa a acção teórica (na perspectiva da actividade corporal interna), e "operativo" significa acção prática, (na perspectiva da actividade corporal externa). Estas conotações atribuídas aos conceitos derivam da noção que distingue a Maçonaria operativa da Maçonaria especulativa. Durante a Idade Média a acção da Maçonaria era considerada como operativa, pelo facto desta se dedicar à construção de catedrais por toda a Europa. Após a reforma protestante e a contra-reforma católica, não havendo a necessidade de construir mais catedrais, a Maçonaria incorporou artistas, cientistas e intelectuais convertendo-se, assim, em acção especulativa (Wilmschurst, 2002).

de uma hipotética medição da clareza do pensamento face à eficácia do resultado sonoro. Este será, certamente, um campo de investigação mais adequado para outras áreas científicas, tais como a psicologia, a filosofia, a neurologia ou a física. Contudo, a ideia de Mantel não deixa de indiciar algo que aplicado ao universo próprio de quem faz música através da sua concretização sonora – os músicos-instrumentistas – pode constituir um pressuposto importante para o desenvolvimento de conhecimento acerca do trabalho concepcional dos discursos musicais.

Esse algo é, no meu entender, a evidência técnico-expressiva da concepção do resultado sonoro (que não seja o resultado sonoro em si), sendo que na hipótese de Mantel a clareza dessa evidência interfere directamente na produção sonora – ideia que, com fundamento empírico, subscrevo. Ou seja, os termos concretos com que o músico-instrumentista processa a informação que emana da partitura, faz dessa informação uma interpretação pessoal e lhe atribui uma determinada configuração técnico-instrumental adequada ao resultado sonoro que idealiza.

Foi deste ponto de partida que o presente trabalho ganhou forma. Inicialmente, através da concepção técnico-expressiva do Concerto para Violoncelo *RV 418* de Antonio Vivaldi e, simultaneamente, por via da necessidade de dissertar sobre este mesmo trabalho concepcional de forma a que pudesse ser legível de outra forma que não fosse a convencional: através do seu resultado sonoro.

Da necessidade referida anteriormente nasce a teorização do *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa (A.:418)*. Desenvolvido por mim, a propósito da concepção interpretativa da obra de Vivaldi referida anteriormente, o *A.:418* é apresentado e demonstrado neste trabalho com vista a poder ser replicado futuramente e, eventualmente, poder constituir-se como uma proposta de intervenção básica que permita a outros músicos-instrumentistas argumentar e fundamentar, de uma forma lógica e sistematizada, as suas opções interpretativas relativamente a discursos musicais em concreto, tal como neste caso se pretendeu que acontecesse com a aplicação do *A.:418* ao *RV 418*. Desta forma poder-se-á estar a contribuir para perceber como as dinâmicas da concepção técnico-expressiva ocorrem (no que se refere aos processos

especulativo e operativo), ao mesmo tempo que poderão tornar o resultado sonoro mais interessante, do ponto de vista do *performer* e do ouvinte.

Assim, de uma forma sintética, na base do desenvolvimento deste trabalho estão as seguintes considerações:

- **Motivações** – *a)* a ausência de metodologias que permitam explorar as práticas musicais dos *performers*; *b)* a falta de discussão específica sobre a interpretação do repertório musical; *c)* a possibilidade de criar uma plataforma informática que facilite a sistematização do processo musical interpretativo;
- **Objectivos** – *a)* conceber uma metodologia que permita aos músicos-instrumentistas, aos violoncelistas neste caso particular, dissertar de forma sistematizada sobre os processos de concepção técnico-expressiva dos discursos musicais; *b)* demonstrar esta metodologia através da sua primeira aplicação ao Concerto para Violoncelo e Orquestra em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi; *c)* estabelecer as premissas básicas para a concepção de uma tecnologia informática ao serviço da concepção musical interpretativa;
- **Estratégias** – estabelecimento de um princípio metodológico que permita ao intérprete musical a evidência das suas opções interpretativas face ao repertório musical, tanto ao nível da concepção expressiva como ao nível técnico. Esta estratégia metodológica tem como ponto de partida o registo musical escrito da obra do compositor e, através de um processo sistemático, alcança um novo formato escrito onde o intérprete explicita, através de simbologia adequada, as suas opções aos níveis das concepções técnica e expressiva no decurso do discurso musical original. O processo sistemático que liga os referidos princípio e fim metodológicos consiste nos seguintes termos e ordem de factores: *a)* na análise do discurso aos níveis musicais elementares para que através de uma compreensão da estrutura orgânica da obra musical se possam sustentar opções técnicas e ideias expressivas; *b)* análise comparativa de várias edições da obra que permita subtrair sentido passível de incidir na construção da narrativa sonora; *c)* análise da intenção expressiva que evidencie o sentido musical do intérprete face ao discurso musical através de um sistema próprio; *d)* análise da concepção da técnica musical instrumental que permita correlacionar a concepção expressiva com a sua exequibilidade ao nível do manuseamento físico do instrumento

musical; e) revisão da partitura contendo a informação musical elementar concebida pelo músico compositor e a informação técnica e interpretativa desenvolvida pelo músico instrumentista.

O processo de investigação sobre a concepção musical interpretativa do *RV 418* compreendeu três fases práticas e teve uma orientação lógica em que a *praxis* conduziu à *theoria*:

- 1) Numa primeira fase, foi efectuado um primeiro contacto com o texto musical, sob o compromisso de fazer a idealização técnico-expressiva do discurso musical e sem a existência e aplicação do *A.∴418*. Assim, as opções expressivas foram realizadas por livre associação de ideias e o trabalho foi focalizado na concretização técnica do discurso musical. Para o efeito, foi desenvolvido material de apoio informático (nos formatos MIDI e áudio) para fazer o acompanhamento da parte do violoncelo solo (ver apêndice XI.5.4) com base na redução para piano da edição *Ricordi* do *RV 418*.
- 2) A segunda fase da investigação teve como objectivo a preparação e realização de uma performance musical. O concerto público teve como intervenientes: Vasco Alves no violoncelo solo, Piero Bellugi na direcção de orquestra e a Orquestra Raízes Ibéricas, e está documentado em formato audiovisual, disponível no apêndice XI.5.3. Para a concretização deste objectivo realizei uma revisão e edição preliminar da partitura geral e da parte do violoncelo solo *RV 418* (ver apêndices XI.3 e XI.4), também por livre associação de ideias, segundo as partes individuais da referida obra da edição *The King's Consort*.
- 3) A terceira fase da investigação percebe-se como uma etapa pós-experimental que levou ao aprofundamento da leitura interpretativa do *RV 418* e à

elaboração do *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa (A.:418)*. Nesta fase, todas as questões técnico-expressivas foram alvo de reflexão e sistematização de forma a poderem ser perceptíveis do ponto de vista lógico-racional, através do desenvolvimento e aplicação do *A.:418*. Daqui resultaram alguns aperfeiçoamentos do que foi, inicialmente, a concepção musical interpretativa do *RV 418*. Esta fase está descrita nos capítulos II, III, IV, V e VI, nomeadamente através da caracterização do *A.:418* e do processo de aplicação do mesmo ao *RV 418*. Os apêndices XI.5.1 e XI.5.2 correspondem às sessões experimentais desta fase e o apêndice XI.I corresponde à análise musical geral que serviu de base para a concepção musical interpretativa do discurso musical.

Para o efeito, a estrutura interna deste trabalho compreende um primeiro capítulo onde serão tratadas questões, numa primeira secção, relativas à investigação em performance musical, no sentido de traçar um quadro teórico onde o desenvolvimento deste trabalho se faça compreender como um contributo pertinente para o conhecimento neste domínio do saber. Com base em estudos realizados por diversos autores, o enquadramento teórico deste trabalho começará por fazer uma exposição sobre a condição do *performer* no processo de criação musical, para que se perceba o campo de acção criativa do músico-instrumentista perante o compositor e o ouvinte. Posteriormente, serão expostas algumas evidências neurológicas nos músicos profissionais e outras evidências nas práticas dos *performers*, no sentido de estabelecer fundamentos compagináveis com a existência de actividade intelectual nas práticas dos músicos-instrumentistas. Em seguida, e na sequência do sentido teórico antecedente, serão abordadas questões relativas às metodologias da investigação em interpretação musical, para que se entenda a necessidade de desenvolver metodologias adequadas à evidenciação de factores e tratamento de informação relativos às práticas dos *performers*. Para finalizar esta primeira secção deste capítulo inicial, dedico uma secção ao tema da evolução tecnológica aplicada ao estudo da performance musical, uma vez que a proposta do *A.:418* prevê a possibilidade de elaboração de uma plataforma informática que possa facilitar o acesso e a aplicação deste método em futuros trabalhos e para que se perceba,

também, o contributo que o desenvolvimento tecnológico tem dado para a construção de conhecimento no domínio da performance musical.

A segunda secção do primeiro capítulo visa traçar o quadro teórico de questões directamente relacionadas com o objecto de estudo deste trabalho, ou seja: o concerto para Violoncelo e Orquestra em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi. Neste sentido será um estado da arte que passará por plasmar sobre o que existe em termos de literatura para violoncelo, quais as tendências de estudo e os assuntos que tratam. Depois, esclarecer sobre a escolha de uma obra de Vivaldi no sentido de enquadrar o *RV 418* no contexto da vida e obra do compositor veneziano. Finalmente, trataram-se questões alusivas às partituras do *RV 418* e algumas questões que, a propósito, se levantam na perspectiva da interpretação do texto musical, passando por perceber de que forma a análise musical pode ajudar à superação de algumas questões de ordem conceptual e, terminando, por fazer alusão a outras problemáticas que dizem respeito à interpretação de música da época do barroco e sobre as quais é necessário fazer determinadas escolhas, enquanto músico-instrumentista comprometido em fazer a interpretação do *RV 418*.

No segundo capítulo é apresentado o *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa*, o que compreende a exposição dos seus conceitos gerais e específicos, assim como o esclarecimento sobre os sistemas e linguagem utilizadas para o efeito. Segue-se uma explicação dos pressupostos do *A.:418* aplicados à análise interpretativa do *RV 418* em concreto. A ideia é a de permitir ao leitor adquirir os conhecimentos necessários para a compreensão do que vai ser recorrido na próxima secção. Este capítulo não termina sem fazer luz sobre os desígnios para a análise musical que será aplicada ao *RV 418*, assim como dos pressupostos para a revisão da partitura do *RV 418* e para a concepção geral de um futuro *software* alusivo ao *A.:418*.

Nos terceiro, quarto e quinto capítulos será demonstrado o *A.:418* através da sua aplicação à concepção interpretativa do *RV 418*. Primeiro, através da análise musical do *RV 418*, no que concerne à evidenciação de elementos formais, harmónicos e motivico-temáticos passíveis de consubstanciar matéria concepcional para a interpretação do discurso musical. Segundo, através da análise interpretativa de todos os acontecimentos musicais da obra de Vivaldi confinados à parte do violoncelo solo, num processo de contraposição com a informação proveniente da análise musical feita anteriormente. Estes acontecimentos terão um tratamento analítico de cariz interpretativo que passará pela comparação, análise e discussão de dados referentes às várias edições do texto musical, pela análise interpretativa, pela análise técnica e pela produção da respectiva revisão na qual se compreende o resultado da aplicação dos processos analíticos referidos anteriormente. Estes capítulos estão organizados em andamentos (primeiro, segundo e terceiro andamentos, respectivamente), sendo que cada um deles está dividido pelas respectivas secções formais, conforme o definido no âmbito da análise formal do *RV 418*.

No sexto capítulo são produzidas as partituras da parte do violoncelo solo do *RV 418* como o produto final da aplicação do *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa* operado no capítulo anterior, mais precisamente a partitura referente à análise interpretativa, a partitura relativa à análise técnica e a partitura que, como resultado do processo descrito nas partituras anteriores, representa a revisão do intérprete (neste caso eu próprio) deste texto musical de Vivaldi.

O trabalho termina com uma conclusão final, na qual se faz o balanço geral do trabalho desenvolvido e se perspectivam campos de acção futuros relacionados com a aplicação e desenvolvimento do método aqui proposto. Seguem-se a esta secção, outras que contêm materiais de suporte à compreensão do trabalho desenvolvido ao longo do presente estudo.

Em suma, este trabalho baseia-se no estudo de uma obra concertante do repertório para violoncelo e na necessidade de exteriorizar os termos deste trabalho de investigação por via do discurso lógico.

A falta de esclarecimento acerca destas práticas, por parte dos músicos-instrumentistas, tem sido apontado, por alguns investigadores (Aquino, 2003; Siste, 2009), como uma consequência da ausência de abordagens metodológicas que permitam tratar e registar estas actividades de forma consistente e rigorosa.

Na qualidade de violoncelista e pesquisador, senti ambas as situações: primeiro, e como já foi referido, a necessidade de transmitir de forma concreta e fundamentada as minhas decisões interpretativas face ao texto musical; segundo, a dificuldade provocada pela ausência de meios metodológicos que permitissem colmatar essa necessidade. Assim, com base na minha experiência pessoal enquanto músico-instrumentista, identifiquei as componentes técnico-expressiva como sendo os alicerces da actividade de concepção musical interpretativa. E, com base nisto, parti para a estruturação de um sistema que me permitisse superar a dificuldade sentida.

Assim nasce o *A.:418* para dar "vida lógica" à minha concepção interpretativa do *RV 418*. Este trabalho é simultaneamente a explanação do processo de investigação que conduziu à interpretação musical do concerto de Vivaldi e a apresentação da metodologia que foi desenhada para permitir essa mesma explanação. O *A.:418* resulta, portanto, numa proposta de abordagem metodológica que é demonstrada através da sua aplicação ao processo de investigação que foi a concepção interpretativa do *RV 418*.

Neste sentido, este trabalho sugere, à partida, dois benefícios: um, que serve os interesses dos violoncelistas, na medida da construção de conhecimento acerca da interpretação do *RV 418*; outro, para fins de investigação, uma vez que se propõe um método que pode ser replicado noutros trabalhos realizados por músicos-instrumentistas.

I. QUADRO TEÓRICO

I.1 Fundamentos para a Investigação em Interpretação Musical

Esta secção visa abordar a importância da realização deste trabalho, não só no que respeita ao contributo que pode significar para a construção de conhecimento acerca da actividade dos *performers* como, também, no espaço de acção concreto desta área do saber (performance musical/ interpretação musical), nomeadamente sobre as necessidades que lhe estão afectas e as lacunas que visa colmatar.

Para tal, segue-se uma sequência de evidências manifestas em alguns domínios científicos que, contrapostas com factos concretos sobre as práticas de alguns *performers*, pretendem estabelecer uma relação lógica que permita sustentar, ao nível teórico, a temática da concepção musical na perspectiva dos músicos-instrumentistas, tal como pretendo tratar neste trabalho.

A exposição destas evidências científicas, acompanhadas de outras evidências que decorrem das práticas de músicos-instrumentistas de renome, permitirão desenrolar uma sequência lógica em espiral onde se pretende fazer sentir a importância de dar um tratamento rigoroso a questões como a concepção interpretativa dos *performers* face aos textos musicais, a par da necessidade de desenvolver uma estrutura metodológica e tecnológica que facilite o desenvolvimento e a compreensão destes processos conceptuais.

I.1.1 A Condição do Performer no Processo de Criação Musical

A criatividade artística é uma questão central no que respeita à interpretação musical e, para um trabalho em que o *performer* se assume como parte crucial neste processo, é impreterível a explanação deste assunto, de forma a fornecer princípios lógicos que possam credibilizar as iniciativas que, adiante, serão tomadas. Pretendo expor alguns aspectos pertinentes da actividade criativa dos músicos-instrumentistas, partindo de ideias e de relatos que servirão como uma base especulativa para o tratamento desta questão.

Com o emergir da psicologia cognitiva, a partir de meados do século XX, os investigadores no domínio da performance musical começaram a dar particular enfoque a questões relacionadas com as formas de representação mental do "fazer música". Neste domínio foram exploradas várias áreas de interesse relacionadas com a *praxis* musical, tais como: as representações mentais da estrutura musical; a concepção sentimental e emocional do discurso musical; a associação musical de significados, narrativas e movimentos (Gabrielsson, 2003).

Daqui resultou que os músicos-instrumentistas passaram a ser um alvo de atenção científica como parte integrante do processo de concretização expressiva do discurso musical. Até então, diga-se que os *performers* não gozavam de um estatuto de "construtores de sentido expressivo" que se pudesse equiparar ao de um compositor. A explicação para isto pode residir em dois aspectos: alguma subestimação do papel que os instrumentistas tinham no plano da criação musical e o aspecto de os instrumentistas terem uma maior preocupação em discorrer sobre questões ligadas à técnica instrumental em detrimento das questões de ordem expressiva e emocional. Correia (2007) afirma que os ideais tecnicistas provenientes da primeira metade do século XX assentaram numa reacção formalista perante o legado estético da tradição romântica, factor que desviou a atenção dos instrumentistas das abordagens expressivas ao discurso musical: "Ao olhar só para as partituras, para as notas e as suas relações, os formalistas ou os estruturalistas falharam o complexo processo de produção de sentido e a rica dimensão comunicacional da música" (Correia J. , 2006, p. 142).

Actualmente, a grande diversidade de estudos consagra o *performer*, não só como aquele que interage numa relação de criatividade com a obra musical e o público, como sendo, também ele, parte integrante da criatividade musical, uma vez que são as suas estruturas emotiva e cognitiva que constroem a narrativa sonora. Para fundamentar, primeiro, recorrer a Damásio (2003) quando afirma que “as emoções desenrolam-se no teatro do corpo. Os sentimentos desenrolam-se no teatro da mente” (p. 44) e, em segundo, invocar Steiner (1993) quando se refere à condição do intérprete musical considerando-o “um decifrador e comunicador de significações. É um tradutor entre linguagens, entre culturas e entre convenções de representação. Essencialmente, é um executante, alguém que ‘põe em acção’ os materiais com que se confronta de maneira a conferir-lhes vida inteligível” (p. 19).

Articulando estas duas ideias, pode perceber-se que, sendo a música uma forma de comunicar emoções, o trabalho de decodificação do sentido expressivo das estruturas musicais terá, necessariamente, de se fazer por via de uma negociação implícita entre as representações mentais feitas pelo compositor, pelo instrumentista e pelo ouvinte. Este processo é descrito por Correia (2006) como um fenómeno ao nível neurológico que explica a capacidade humana de espelhar estímulos externos na tela das suas representações mentais interiores, numa lógica relacional que, tal como Damásio (2003) teorizou, faz a distinção entre a emoção e o sentimento:

Por outras palavras, estes receptores, quando afectados pelos gestos intencionais uns dos outros, tornaram-se capazes de imitarem os performers por empatia e de interpretar as mudanças observadas neles próprios invocando memórias e cenários, e invocando também, inevitavelmente, os sentidos pessoais associados a essas memórias e cenários. Estes sentidos pessoais associados, que são disparados pelas reacções miméticas e vividos em tempo real, momento a momento, são regulados, quando são processados (e quando foram registados), pelas estruturas da imaginação, isto é, pela lógica emocional que emerge do nosso stock de experiências emocionais. (Correia J. , 2006, p. 137)

A forma como os músicos instrumentistas transformam em sentido expressivo os significados dos discursos musicais inscritos nas partituras têm gerado muitas iniciativas na perspectiva da constatação científica. Assim o expressa Gabriellsson (2003) ao referir que a grande parte da investigação feita assenta na medição dos desvios das interpretações relativamente ao texto musical. Neste sentido, o autor afirma que se formaram duas alternativas de abordagem ao paradigma: uma de cariz estruturalista, outra, de cariz humanístico:

Em todas estas propostas há, com certeza, variando também nas referências sobre a estrutura musical tal qual consta nas partituras, a maioria enfatizadas na abordagem feita por Mazzola e Beran (1998). A abordagem semiótica sugerida por Clarke (1995) talvez seja a alternativa mais 'humanista' e depende muito da interpretação humana de vários sinais da estrutura e da performance musical². (p. 235)

Para Elliott (1997) todos os tipos de produção musical, incluindo a criação e a interpretação, são o resultado de processos de moldagem operados pelos contextos que

² Tradução minha. Texto original: "*In all of these proposals there is, of course, also varying reference to musical structure as manifest in scores, most emphasized in the approach by Mazzola and Beran (1998). The semiotic approach suggested by Clarke (1995) is perhaps the most 'humanistic' alternative and relies heavily on human interpretation of various signs in the structure and performance of music*" (Gabriellsson, 2003, p. 235).

lhes são próprios e que lhes conferem génese e uso. Assim sendo, o fenómeno da (re)produção musical tem de ser entendido com um alcance maior que não consagre somente a estruturação criativa ao nível musical elementar mas, também, compreenda os contextos socioculturais e as idiossincrasias de quem as interpreta.

Molina-Solana e Grachten (2010) colocam a questão sobre duas perspectivas fenomenológicas: natureza (quando as performances são encaradas como um meio de comunicar o que está inscrito numa partitura) *versus* cultura (quando as performances são encaradas como uma recriação da partitura através da simbiose com a vontade do instrumentista). Consideram que ambas as perspectivas estão consagradas no "fazer música".

Small (1998) defende que a música só se consuma se for interpretada (no sentido da sua *praxis*) e que, caso assim não acontecesse, o registo musical escrito só serviria como um registo de indicações para a sua execução:

A performance compete aos performers e aos ouvintes, não aos compositores nem, certamente, às suas obras e aos musicólogos. A obrigação do intérprete, noutras palavras, não é para com o compositor (dado que pode estar morto e não poder protestar) ou para com a sua obra, mas para com o seu próprio prazer e o dos seus ouvintes, se existirem. O intérprete tem o direito de fazer quaisquer mudanças que ele ou ela considerarem fazer na obra musical e para interpretar a partitura escrita ou impressa de qualquer maneira que ele ou ela quiserem. Os ouvintes (nos quais se incluem, naturalmente, outros artistas, bem como compositores e musicólogos) têm o direito de rejeitar essas mudanças, mas tal não interfere no direito que o performer tem de fazê-los³. (p. 217)

Com base no que foi supramencionado concluo que o papel dos músicos-instrumentistas no processo de criatividade musical é de uma importância elementar. Na medida em que são estes que conferem um sentido expressivo concreto dos textos musicais feitos pelos compositores, por via dos significados que fazem desses discursos e da sua concretização sonora, através da qual comunicam com o ouvinte. Outro aspecto importante é o de que os *performers* dão de si próprios à consumação sonora de uma

³ Tradução minha. Texto original: "Performance is for performers and for listeners, not for composers and certainly not for their works and not for musicologists either. The performer's obligation, in other words, is not to the composer (who is quite likely dead anyway and can make no protest) or to the work but to his own enjoyment and to that of his or her listeners, if there be any. The performer has the right to make any changes he or she feels like making in the work and to interpret the written or printed score any way he or she chooses. The listeners (who may, of course, include other performers as well as composers and musicologists) have the right to reject those changes, but that does not affect the performer's right to make them" (Small, 1998, p. 217).

obra musical. É dizer que a interpretação de um texto musical implica, necessariamente, uma visão ou abordagem pessoal do disposto pelo compositor. Assim, fica esclarecido, para efeitos da interpretação do concerto para violoncelo de Vivaldi que se apraz fazer aqui, que a leitura e concepção expressiva do texto musical será feita tendo em conta o contributo criativo que compete ao músico-instrumentista nesta tarefa de produção musical.

De seguida, pretendo tornar mais evidente a forma como os *performers* actuam no processo de criatividade musical, principalmente ao nível especulativo (considerando a performance o nível operativo do processo). Fá-lo-ei através de algumas evidências científicas articuladas com evidências observadas nas práticas dos músicos-instrumentistas aquando do trabalho de concepção técnico-expressiva dos discursos musicais feitos pelos compositores.

1.1.2 Evidências Neurológicas nos Músicos Profissionais

Para iniciar esta explanação, começo por invocar uma noção muito interessante de Kivy (1995), quando refere que os músicos são primariamente executantes e não teóricos. Nesta ideia podem ser subentendidas duas coisas. Por um lado, a dedução de que os *performers* estão mais vocacionados para a *praxis* do que para a *theoria*. Por outro, a possibilidade de os *performers* estarem, simplesmente, confinados à *praxis* e não à teoria. Qualquer uma das abordagens deixa claro, contudo, a importância da questão da teoria e da prática na performance musical, e é isto mesmo que importa aqui ter como ponto de partida para uma discussão que começa por tentar perceber se, efectivamente, os *performers* pensam ou não pensam aquando das suas práticas musicais.

Para responder a esta questão vou recorrer a alguns estudos recentes no domínio da neurociência. Nestes, a actividade cerebral de músicos profissionais revela o seguinte:

- Blood e Zatorre (2001) e Menon e Levitin (2005) demonstram que o prazer de ouvir música se manifesta pela activação das mesmas estruturas cerebrais que os comportamentos biológicos relacionados com a nossa sobrevivência, tais como a alimentação e a reprodução;

- Gaser & Schlaug (2003) revelam que a prática musical altera a estrutura do cérebro sendo que os músicos profissionais demonstram ter mais massa cinzenta que os músicos amadores e mais ainda que os não músicos;
- Patel (2009) refere que a explicação dos pontos anteriores se deve ao facto de a música operar ao nível de diversas funções cerebrais, tais como a emoção, a memória, a aprendizagem e a plasticidade, a concentração, o controlo motor, entre outras. Isto explica, por exemplo, o facto de, pese embora o coeficiente de actividade intelectual implícito, um matemático desenvolver menos massa cinzenta do que um músico profissional precisamente porque a sua actividade não compreende o controlo motor.

Isto significa que, subjacente ao acto da performance musical, os músicos-instrumentistas desenvolvem uma grande actividade no palco do processamento mental. A questão que se coloca é a de perceber se tal execução é ou não precedida de teorização; como é possível que os músicos-instrumentistas revelem altos níveis de actividade mental sem que correlacionem as várias funções cerebrais descritas por Patel (2009)?

1.1.3 Evidências observadas nas Práticas dos Performers

Para perceber o que anteriormente foi referido vou usar um exemplo típico das práticas pedagógicas da esfera musical-instrumental: dá-se por ocasião da série de *masterclasses* realizadas no *Royal Northern College of Music*, pelo violoncelista Paul Tortelier quando, a propósito da concepção interpretativa da primeira frase melódica do segundo tema do concerto para violoncelo e orquestra de Dvorák, este começa por referir que a música é um fenómeno abstracto e, simultaneamente, complexo. Para o justificar, invoca dez características profissionais que estão inerentes à actividade de um músico-instrumentista, são elas: 1) a de cantor; 2) a de dançarino (por questões rítmicas); 3) a de contador de histórias; 4) a de arquitecto; 5) a de pintor (fazendo um paralelo entre a harmonia e as cores); 6) a de escultor (no sentido da modulação dos contornos melódicos); 7) a de pensador (na medida em que antes de se tocar tem de se pensar); 8) a de missionário; 9) a de desportista (Tortelier, 1987).

Esta observação de Tortelier é reveladora de um vasto leque de acções para a qual a agenda dos músicos-instrumentistas está confinada aquando da sua concretização musical, contudo, gostaria de focar, em particular, a sétima característica na qual o violoncelista não só alude para uma capacidade de nível teórico como, também, refere explicitamente que esta acontece antes da acção. Poder-se-á entender, posto isto, que tal representa um indício concreto, pelo menos no que respeita a Tortelier, da existência de um processo especulativo que opera ao nível teórico antes de se dar a acção.

Para evidenciar a importância desta base especulativa nas práticas concretas dos músicos-instrumentistas, permita-se o recurso ao caso do violinista Gidon Kremer (não sendo um exemplo único) que gravou as *Sonatas* e *Partitas* de J. S. Bach por duas vezes durante a sua carreira. O resultado sonoro das duas gravações é nitidamente distinto, no entanto, a questão que se apraz colocar é a seguinte: o que leva um músico-instrumentista a reinterpretar a mesma obra musical?

Neste fenómeno, uma coisa, desde logo, é invariável: a obra do compositor, o que me leva a concluir que a motivação para a reinterpretação terá de ser, necessariamente (e questões extra-musicais à parte), uma nova concepção interpretativa do discurso musical. Significa isto, que o músico-instrumentista pode manipular os parâmetros sonoros ao ponto de poder constituir várias e distintas abordagens técnico-expressivas do mesmo registo musical. Por sua vez, esses parâmetros sonoros têm de ter uma configuração específica que permita um resultado sonoro diferente, o que só se poderá fazer através de (recuando às características profissionais referidas por Tortelier) novas formas de cantar, de dançar, de pintar, de esculpir, de pensar, de praticar e de contar a mesma narrativa.

Segundo esta perspectiva, é possível entender que as abordagens interpretativas das *Sonatas* e *Partitas* de J. S. Bach resultam de concepções interpretativas que o músico-instrumentista faz, motivado por formas de abordagem técnico-expressivas da projecção do resultado sonoro que se consumará no registo discográfico. Este facto é revelador da importância que as gravações discográficas detêm na esfera da *praxis* musical, na medida em que funcionam como uma espécie de instituições de referência das suas interpretações. Para lá do registo sonoro das obras dos compositores, nelas consagram-

se as orientações técnico-expressivas dos seus intérpretes, tornando-as pontos de referência básica na cultura musical erudita.

Para aprofundar mais esta questão, no que respeita a matéria de facto, na *Figura I.1* constam alguns exemplos que podem funcionar como uma evidência do trabalho intelectual que os músicos-instrumentistas realizam. Trata-se de alguns excertos das partituras da supramencionada obra de Bach nos quais, para lá do registo escrito do compositor, se pode verificar a presença de indicações redigidas pelo próprio intérprete, neste caso o violinista Gidon Kremer (Bach, 2005). Nestes exemplos ocorrem registos escritos sobre indicações técnicas e indicações expressivas que remetem para o plano da concepção interpretativa que o referido violinista concretizou. Dentre as indicações técnicas, percebem-se, a título de exemplo (dado que a legibilidade dos documentos não é a ideal): 1) indicações relativas às opções de manuseamento técnico, nomeadamente sobre configurações de digitação para a mão esquerda e configurações de articulações e orientação confinadas à técnica d'arco; 2) indicações de metrónomo; 3) referências aos números dos compassos. Dentre as indicações expressivas que são passíveis de ser detectadas: 1) anotações verbais; 2) fórmulas matemáticas que sugerem uma organização métrica do discurso musical; 3) reguladores de intensidade sonora; 4) indicações de dinâmica:



Figura 1.1 Excertos das partituras de J. S. Bach anotadas por Gidon Kremer.

A inscrição de elementos semióticos nas partituras musicais por parte dos *performers*, que de resto é uma característica comum na *praxis* musical, é a evidência maior de que o músico-instrumentista pensa, no sentido da teorização, o resultado sonoro que projecta de determinada obra musical. Seja na prática musical individual ou colectiva, os

músicos estão constantemente à procura de formas de manipulação sonora aos níveis técnico-expressivos, inscrevendo e reinscrevendo essas directrizes sob forma de signos ao longo do texto musical. Contudo, o que o músico-instrumentista não tem por hábito fazer é explanar de forma sistematizada as concepções interpretativas que faz, precisamente porque o *output* desse conhecimento faz-se através das realizações sonoras que ocorrerem no formato de performances musicais gravadas ou não.

Perante isto, talvez se possa alegar sobre a existência de uma linguagem e de um conceito próprios de argumentar as práticas musicais que só podem ser decifradas por aqueles que têm acesso à compreensão experimental das suas premissas específicas. Para perceber esta questão, é de considerar a seguinte hipótese: nem tudo o que os *performers* fazem acontece no sentido lato de quaisquer finalidades impostas por visões utilitaristas que as sociedades operam no palco do tempo. Acima de tudo, existe a evidência de que o músico-instrumentista está constantemente à procura de soluções e de formas de abordagem que alimentem e potenciem as suas práticas musicais, muito concretamente no que concerne à procura de formas de manuseamento técnico-instrumental, à procura de elementos que possam consubstanciar novas concepções expressivas a aplicar às abordagens do repertório musical e, de uma forma transcendente, de fontes de inspiração para o desenvolvimento dos processos de auto-conhecimento e da compreensão da condição humana sem os quais dificilmente (no sentido qualitativo) se pode fazer sentido expressivo da linguagem hermenêutica que o discurso musical encerra.

Mais interessante ainda para perceber o alcance da actividade dos *performers*:

- 1) um músico-instrumentista quando tem contacto com a produção musical de outro músico-instrumentista (quer seja por via de uma performance musical, de uma gravação discográfica ou de uma acção de formação musical), não só tem acesso à fruição estética que o resultado sonoro permite a qualquer ser humano como, também, tem acesso a informações sobre as opções técnico-expressivas que outrem faz de um determinado texto musical. Este último aspecto vem atestar a validade do que foi referido no início do parágrafo anterior, na medida em que só quem tem a experiência concreta de manusear um instrumento musical (e aqui é determinante a condicionante do grau de

aperfeiçoamento musical em geral) é que pode estar em condições (relativas) de aceder a esse tipo de informação;

- 2) são estas dinâmicas (plasmadas anteriormente) implícitas na arte de conferir vida à música, que fazem com que a ideia de existirem obras musicais (enquanto música em si próprias) seja questionada, considerando que o que se torna efectivamente real são as interpretações dos músicos-instrumentistas, se não percebe-se a evidência dos factos numa lógica de diálogo platónico:

x) Quantas primeiras suites de J. S. Bach existem?

y) Só existe uma.

x) Quantas interpretações existem da primeira suite de J. S. Bach?

y) Existem as interpretações de Casals, de Fournier, de Tortelier, de Bylsma, entre muitas outras.

Conclusão: isto é dizer que o que realmente existe são as interpretações, uma vez que sem elas a obra musical só existe como um fenómeno musical abstracto, dado que sem som só existe no mundo físico enquanto registo em papel. Esta questão, bem entendida a sua complexidade, vai ser tratada mais adiante, contudo, o que importa aqui focar é a importância do repertório musical, na medida em que a arte/ciência dos *performers* é o estudo e a concretização sonora da literatura musical.

Procurando ir um pouco mais longe, naquilo que poderá ser a característica profissional em falta na ideia supramencionada de Tortelier (a décima): o músico-instrumentista enquanto investigador, na justa medida em que nas suas tarefas: *a)* pondera constantemente possibilidades de abordagem técnico-expressivas do discurso musical feito pelo compositor (variável independente); *b)* testa a viabilidade dessas possibilidades justapondo-as com o seu efeito sonoro (manipulação da variável independente); *c)* valida/invalida as possibilidades naquilo que é o resultado sonoro final (variável dependente).

A presença de um carácter científico no processo de concepção musical interpretativa só pode ser bem entendida quando forem considerados os meios (no que respeita a linguagem e método) e finalidades específicas que conduzem ao acto de construção de

conhecimento das práticas performativas. Este conhecimento, pelo que tem vindo a ser exposto, tem uma forma concreta de se expor (a produção musical) e tem formas muito específicas de se consumir na prática e na forma especulativa, nomeadamente através das indicações que são inscritas nas partituras pelos *performers*. As intenções expressivas e técnicas que os músicos-instrumentistas fazem sobre o repertório musical ganham maior evidência num sistema de referência desenvolvido por Tortelier aquando de uma edição sua das *Seis Suites para Violoncelo solo* de J. S. Bach (Bach, 1983); à semelhança do que foi possível constatar com o exemplo anterior alusivo às interpretações do violinista Gidon Kremer, a *Figura I.2* (excerto da obra referenciada anteriormente) exemplifica, através da simbologia⁴ aplicada sobre o discurso original do compositor, as intenções e opções de ordem técnico-expressivas elaboradas por Tortelier:



Figura I.2 Excerto das partituras de J. S. Bach editadas por Paul Tortelier.

⁴ Para mais informações sobre o sistema de referência desenvolvido por Tortelier, consultar o apêndice XII.5.

1.1.4 Abordagem Metodológica na Investigação em Interpretação Musical

Com base nos argumentos supracitados, uma coisa é de concluir: as actividades a que os *performers* se prestam, no ofício de fazer música, apresentam-se em forma de evidência científica como sendo extremamente complexas (nas perspectivas física e mental) e absorventes (em termos de gestão e recursos energéticos). Talvez seja por este motivo, mas não só, que os planos de intenção dos *performers* estejam mais direccionados para a concretização sonora, enquanto finalidade mor do seu trabalho. Mas isto não significa, necessariamente, que os *performers* não reflectam, não experimentem, não especulem nem argumentem sobre as questões teóricas que constam no seu trabalho. A prova de que assim não acontece reside no facto de a evolução musical, no que concerne ao universo específico dos *performers*, se fazer na base da construção de um conhecimento que advém, precisamente, de reformulações sucessivas dos paradigmas inerentes a questões relacionadas com a técnica e a interpretação musical. Ora, se existe uma evolução lógica e esta se percebe como o resultado de um processo de construção do conhecimento, é porque existe a actividade de investigação latente.

Pese embora o referido anteriormente sobre a actividade intelectual dos *performers*, existe uma preocupação por parte da esfera académica em reconhecer o carácter científico da *praxis* musical nos termos e formas que lhe são próprias. Aquino (2003) evidencia o que, por força de circunstâncias específicas afectas à inclusão dos músicos-instrumentistas no meio académico, parece ser uma evidência das dificuldades em, por um lado, os *performers* relatarem as suas actividades nos termos académicos, por outro, a academia perceber o valor da actividade dos *performers* nos termos que lhe são próprios como uma forma específica de gerar conhecimento:

... o Prof. Guerchfeld descreve claramente a linha divisória, então existente, entre o grupo dos pejorativamente chamados de “teóricos” – formado pelos musicólogos, compositores e educadores musicais – e os denominados, na época, de “inarticulados” – referindo-se aos intérpretes. A situação da subárea de performance era de tamanho descrédito que este chega a clamar por uma política de valorização da produção artística ao afirmar que “os artistas intérpretes não precisam ingressar na Academia pela porta dos fundos”. (pp. 1-2)

Numa perspectiva complementar, a ausência de metodologias específicas tem sido apontada como uma lacuna manifesta no processo de construção de conhecimento sobre a performance musical. Sendo uma actividade sobre a qual recai a atenção de múltiplos domínios científicos, há nos fenómenos que lhe são inerentes algo que parece ter

limitado a compreensão dos especialistas, nomeadamente no que dizem ser a falta de argumentação ou concretização lógica e racional sobre os processos de construção e desenvolvimento da acção dos *performers*. Sobre a constatação destas necessidades Siste (2009) refere com bastante clareza:

. . . as pesquisas em Práticas Interpretativas ainda parecem carecer de uma orientação metodológica mais definitiva . . . Elas não se constroem prioritariamente sobre documentos preservados, ou sobre processos históricos, ou ainda sobre princípios das ciências exatas que orientem sistemas de composição, nem sobre questões relacionadas à educação musical. As fontes escritas que ilustram as Práticas Interpretativas são muito menos numerosas, o que as torna menos afeitas à abordagem tradicional da pesquisa . . . As Práticas Interpretativas apóiam-se mais sobre o desempenho técnico dos músicos em seus instrumentos, sobre a maneira como esses conhecimentos se realizam e são assimilados pelo indivíduo e, ainda, na maneira específica como estes conhecimentos são transmitidos aos alunos . . . a maneira de realizar pesquisa em Práticas Interpretativas, embora possa aproveitar-se de formas utilizadas em outras áreas, principalmente as mais próximas, terá de construir sua própria metodologia e organizar suas premissas sob outros parâmetros . . . Particularmente desafiadora é a necessidade de desenvolver-se uma maneira eficiente de se registrar uma atividade que é, por sua natureza, não afeita à linguagem verbal. Inúmeras vezes deparamo-nos com relatos de músicos que afirmam não poder argumentar do ponto de vista lógico-racional sobre as decisões que tomam acerca de suas interpretações, mas que garantem que há algo, pouco explicável, mas bastante discernível, que os guia e os ampara numa determinada direção . . . mesmo a transmissão deste conhecimento é tradicionalmente realizada de maneira oral, nas aulas 'de instrumento', através de demonstrações ou sugestões por vezes permeadas de alusões e imagens poéticas, ainda que careçam de precisão. (pp. 14-15)

Contudo, este panorama sugere sinais claros de estar a mudar, na medida em que começa a haver uma aceitação da parte dos *performers* em conferirem um maior espectro de legibilidade às suas actividades, nomeadamente por via da produção bibliográfica. Actualmente, parece ser relativamente consentânea a ideia de que a *praxis* musical compreende uma abordagem de investigação e que, como tal, sugere a possibilidade de tratamento científico. Não deixa de ser importante referir, para que se faça justiça sobre o real valor do trabalho dos *performers*, que a produção bibliográfica acresce a algo que só por si já é fruto de uma complexa elaboração (em termos cognitivos e de controlo motor), que requer muito de quem a faz (nomeadamente muitos anos de aperfeiçoamento) e que sem a qual, possivelmente, seria muito difícil de discorrer teoria: a produção artística. Assim, à figura do *performer*-investigador, dentro da academia, deverá ser restituída a importância e a pertinência para o desenvolvimento do conhecimento, bem como o reconhecido mérito, não só pelo desenvolvimento da componente técnico-científica mas, também, pelo desenvolvimento da componente artística. Esta noção é, grosso modo, corroborada por Aquino (2003) quando refere o seguinte:

O incremento da produção bibliográfica ajudou a derrubar o mito, injustamente criado, de que o intérprete não tem capacidade de reflexão nem de articular suas idéias. Ademais, a qualidade de muitas destas publicações vem comprovar a importância da visão do intérprete em relação ao seu repertório. (p. 3)

Em suma, com base no supramencionado, efectivaram-se esclarecimentos relativamente ao nível nervoso dos músicos profissionais que, ao se revelar muito elevado, evidencia a presença de uma complexidade simbiótica entre os factores físico, mental e emocional inerentes à *praxis* musical. Face a isto, a presença de indícios de costumes de investigação na actividade dos *performers*, cuja evidência é acedível, justifica a importância destes tornarem acessível o conhecimento que produzem, nomeadamente através da produção bibliográfica, como forma de complemento lógico-racional das suas práticas interpretativas. Mais importante que a preocupação do meio académico em "aceitar" ou "perceber" (permita-se a redundância dos termos) a complexidade da actividade musical performativa, enquanto expressão válida de construção de conhecimento, são os benefícios concretos que uma nova abordagem especulativa da prática musical pode trazer para a construção de conhecimento na área, para a equação das práticas musicais performativas, para a pedagogia musical-instrumental, entre outras.

A questão que se apraz fazer, na sequência do que é defendido por Siste (2009), é relativamente a formas de abordagem metodológica que permitam aos *performers* dissertar objectivamente sobre as suas actividades. Para tal, talvez seja interessante invocar o pensamento de Roldão (2011) quando refere que “muitas vezes é necessário ser imaginativo e criativo no desenho dos caminhos metodológicos que sirvam o nosso objectivo”. A transposição desta ideia para o universo concreto do estudo da performance musical (na perspectiva dos *performers*) faz-se na justa medida em que, sendo o propósito dos músicos-instrumentistas a realização sonora do repertório musical, possa existir a deliberação de abordagens metodológicas a aplicar (já existentes ou novas), não para que com elas se consiga o mesmo que as suas origem e propósito justificam mas, isso sim, para que delas resulte uma forma de alcançar o destino que a natureza específica do "fazer música" predestina, ou seja, a necessidade de construir conhecimento que possa consubstanciar o resultado sonoro dos discursos musicais. Mais: para que esta finalidade seja conseguida, as abordagens metodológicas têm de

reflectir nas suas componentes a sensibilidade para incorporar conceitos e linguagens próprias da praxis musical.

Isto torna indubitável a importância de perceber as características e termos próprios afectos às práticas performativas, no sentido de desenhar estratégias precisas que consagrem as componentes específicas deste processo musical e, também, de potenciar a explanação do conhecimento de forma sistematizada. O presente trabalho, por via da criação do *A.:418* visa operar concretamente ao nível de uma proposta de modelo metodológico que foca os aspectos inerentes à acção da concepção interpretativa do repertório musical, sendo eles, e de forma geral: a componente expressiva e a componente técnica.

A secção que se segue pretende mostrar, com base numa perspectiva histórica, o papel da tecnologia nos avanços científicos feitos na área da performance musical, no sentido de destacar a importância de, futuramente, operacionalizar o *A.:418* numa plataforma informática que permita uma maior acessibilidade e capacidade de desenvolvimento de trabalhos sobre a concepção técnico-expressiva de obras musicais por parte dos músico-instrumentista e investigador.

1.1.5 A Evolução Tecnológica Aplicada ao Estudo da Performance Musical

Nesta secção vou procurar estabelecer o quadro teórico que plasma a actividade científica no domínio da performance musical de forma a perceber, também, as implicações que os avanços tecnológicos tiveram no exercício desta actividade científica. O objectivo é o de evidenciar os recursos tecnológicos como factores proeminentes para a obtenção e tratamento de dados, de forma a encontrar um espaço corroborativo para uma metodologia que visa a criação de estruturas que permitam aos instrumentistas fundamentar as suas concepções interpretativas das obras musicais, ao mesmo tempo que isto constitui uma base especulativa para a evolução tecnológica ao serviço da investigação neste domínio do conhecimento musical.

Numa perspectiva diagonal sobre a produção de conhecimento afecto à performance musical é possível constatar que a evolução deste fenómeno ocorre lado a lado com a evolução tecnológica durante o século XX. Um dos primeiros estudos foi realizado

recorrendo a um aparelho mecânico que permitia a obtenção de informação expressiva através das variações de pressão efectuadas sobre o teclado de pianos (Binet & Courtier, 1895). Durante a transição do século XIX para o século XX foram elaborados outros estudos recorrendo a mecanismos semelhantes, como é exemplo um estudo levado a cabo por Ebhardt (1898). Este tipo de investigação foi, durante as primeiras décadas do século XX, alargada a outras fontes de produção sonora, nomeadamente ao violino e ao canto, o que consubstanciou uma proliferação dos trabalhos científicos nesta área (Loureiro, 2006). A *Figura 1.3* representa o aparelho mecânico utilizado por Binet e Courtier (1895) para subtrair informação de um teclado:

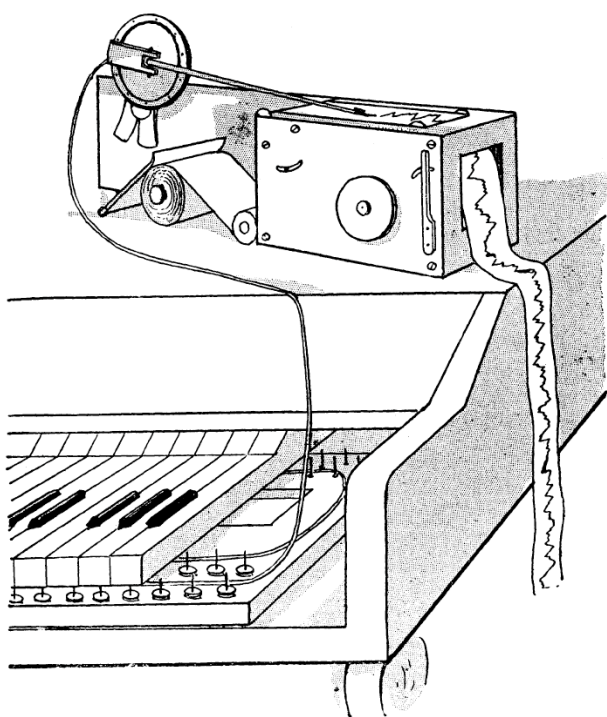


Figura 1.3 Aparelho mecânico utilizado por Binet e Courtier.

Actualmente, com o distanciamento crítico permitido pela distância de cerca de 100 anos, poder-se-á entender que os aparelhos mecânicos utilizados nos primórdios da investigação em performance musical foram um prenúncio de novas tecnologias assentes no protocolo MIDI. Na segunda metade do século XX, a sofisticação da tecnologia aplicada à música permitiu a viabilização técnica da iniciativa científica, nomeadamente no que respeita à recolha e tratamento de dados. Isto resultou na proliferação de estudos quantitativos que utilizaram as tecnologias de captação/registo

audiovisuais e os suportes informáticos de processamento de dados (nomeadamente a análise estatística) para explorar aspectos vários da performance musical.

Este "boom" tecnológico despertou para o interesse de áreas de intervenção em investigação da performance musical focalizadas em questões como o planeamento, a leitura, a improvisação, os processos motores, a mensuração do desempenho, as questões psico-sociais e a avaliação do desempenho (Gabrielsson, 2003). O recurso a dispositivos tecnológicos para evidenciar parâmetros acústicos sobre aspectos específicos da expressividade musical, bem como para o tratamento estatístico desses dados, pode ser encontrada em estudos de autores como Repp (1993) e Palmer (1997).

Nesta conjuntura, muitos foram os modelos computacionais de processamento de dados obtidos nas performances musicais. Loureiro (2006) referencia modelos que focam aspectos concretos da actividade musical performativa, como as variações de tempo e intensidade implícitas na construção frásica e, também, de gestos que os instrumentistas fazem que possam ter implicância no resultado sonoro. Ainda segundo este autor, os modelos têm alargado o seu leque de intervenção consoante os parâmetros performativos a aferir, o que tem levado à criação de modelos que tendem a estabelecer premissas gerativas de expressividade na performance musical, como são os casos dos sistemas desenvolvidos nos *Royal Institute of Technologie* (Suécia) e no *Österreichisches Forschungsinstitut für Artificial* (Áustria).

Contudo, numa reflexão sobre o desenvolvimento e aplicação destes modelos no contexto da produção científica sobre performance musical, Gabrielsson (2003) salienta a facilidade concedida por este modelos para o tratamento de dados, particularmente por via do uso do protocolo MIDI, que tem gerado uma grande quantidade de *papers* dedicados, principalmente, ao estudo da performance em piano. Acrescenta que qualquer um dos modelos desenvolvidos, por si só, não está capaz de consubstanciar um modelo representativo da prática performativa no seu todo, e que o desafio passa, necessariamente, por um esforço em materializar pressupostos que incorporem num só modelo as várias componentes que influenciam a performance musical, tal como os aspectos relacionados com a personalidade e as competências dos *performers*, os parâmetros acústicos, entre outras. Sumariando, o autor refere:

É minha convicção que as medições de desempenho devem, tanto quanto possível, ser realizadas e consideradas na relação com a intenção do compositor e/ou do *performer* e a experiência do ouvinte . . . Afinal, a música é um meio de comunicação e expressão, e as características dos diferentes desempenhos podem ser mais fáceis de entender pela evidência deste quadro de referência⁵. (2003, p. 236)

Na sequência do referido anteriormente, é possível concluir que os fenómenos implícitos e explícitos à performance musical devem muito da sua compreensão às potencialidades que os recursos tecnológicos disponibilizam ao serviço deste tipo de investigação científica. Contudo, parece que, apesar da grande panóplia de estudos na área, não há consenso em torno daquilo que são os parâmetros geradores de expressividade musical. Ora, se os instrumentistas são quem manipula os parâmetros acústicos, quem produz sentido expressivo e narrativa sonora, talvez estes possam ser uma fonte legítima para elucidar sobre tais aspectos. O problema é que, como vou ter oportunidade de plasmar mais adiante, as práticas instrumentais têm estado direccionadas, principalmente, para o perfeccionismo técnico, o que delimita, em muito, a possibilidade de os instrumentistas argumentarem sobre a forma como concessionam o quadro expressivo das obras musicais que interpretam. Correia (2007) tem sido um investigador preocupado com estas questões e, a este respeito, escreve o seguinte:

É também inegável que a reacção formalista aos exageros interpretativos dos últimos românticos na primeira metade do sec. XX teve este efeito colateral de disseminar a convicção de que uma técnica perfeita associada a uma compreensão da estrutura seria suficiente para tornar uma obra expressiva. Esta tendência pode ter-se acentuado por um lado com a emergência da música gravada e por outro com a popularidade das competições internacionais, o que resultou para muitos num culto por um certo virtuosismo em que se dá prioridade à proficiência técnica preterindo a expressividade. (p. 5)

⁵ Tradução minha. Texto original: "*It is my conviction that measurements of performance should, as much as possible, be conducted and considered in relation to the composer's and/or the performer's intentions and the listener's experience . . . After all, music is a means for communication and expression, and the characteristics of different performances may be easier to understand given this self-evident frame of reference*" (Gabrielsson, 2003, p. 236).

Decorrente da perspectiva exposta anteriormente, considero que o presente trabalho se situa num espaço teórico que reclama duas necessidades básicas:

- Que os instrumentistas possam sistematizar os seus processos de concepção dos discursos musicais, de forma a tornarem-se legíveis e úteis para as práticas e investigação em performance musical;
- Estabelecer uma plataforma lógica para o desenvolvimento de uma tecnologia que possibilite aos instrumentistas desenvolver as suas iniciativas concepcionais de forma prática e sistematizada.

Este trabalho insere-se, portanto, no estudo da performance musical na perspectiva do músico instrumentista, com vista a trilhar caminho para que este tipo de estudos possa consubstanciar matéria de facto passível de ser tratada noutras perspectivas científicas. Este, que é o universo próprio dos "fazedores de música", lida com problemas e dilemas vários que o modelo apresentado neste estudo permite descortinar através da experiência empírica. Adiante, haverá oportunidade de tratar alguns desses aspectos (tais como a relação criativa entre o compositor e o instrumentista, os dilemas estilísticos que se colocam perante a interpretação de obras de música antiga) não antes de, aqui, se ter feito luz sobre a pertinência deste trabalho no seio da investigação científica no domínio da performance musical.

1.1.6 Sinopse

Tendo em consideração o que foi relatado anteriormente, eis que se conclui o seguinte:

- 1) A actividade dos *performers* musicais envolve alto nível de função física e mental. O presente trabalho pretende contribuir para a elucidação sobre processos de funcionamento da actividade dos *performers*;
- 2) Os *performers* não têm por hábito fazer um relato lógico-racional das suas tarefas interpretativas, contudo há evidências de que existe uma actividade muito elaborada que subjaz o resultado sonoro. Esta actividade é o processo de concepção musical interpretativa, que implica a relação entre factores expressivos e técnicos, e que não tem sido sistematizada na literatura;
- 3) Um dos factores que tem sido indicado como entrave para uma compreensão lógico-racional dos processos de concepção musical interpretativa, por parte

dos *performers*, tem a ver com a falta de metodologias que permitam que tal aconteça. É neste panorama que o modelo *A.:418* pode ganhar pertinência, na medida em que se apresenta como uma forma de permitir aos músicos-instrumentistas o relato sistematizado das suas interpretação musicais;

- 4) O *A.:418* tem como último objectivo apresentar-se como a base especulativa para a sua operacionalização via tecnológica, de forma a permitir uma maior acessibilidade e a potenciar novas abordagens ao paradigma da concepção musical interpretativa por parte dos *performers*.

I.2 O Estado da Arte

Aqui, pretende-se traçar as premissas teóricas que possam sustentar a pertinência da aplicabilidade do método de sistematização da concepção musical interpretativa (*A.:418*) na prática concreta da concepção sonora de uma obra específica do repertório para violoncelo: o Concerto para Violoncelo e Orquestra em La menor, *RV 418* de Antonio Vivaldi. Para tal, é necessário fazer um enquadramento teórico que vise satisfazer dois objectivos fundamentais: 1º) plasmar sobre os campos de acção operativa/especulativa inerentes à produção de conhecimento para violoncelo e, também, sobre a realização musical interpretativa do *RV 418*, no sentido de entender a sequência lógica na qual a aplicação do *A.:418* pode servir como uma ferramenta útil para a concretização dos processos de idealização técnica e expressiva desta obra em particular; 2º) fazer o esclarecimento necessário sobre determinadas questões que se colocam perante o *performer*, nomeadamente sobre formas de abordagem técnico-expressivas do discurso musical, com vista a consubstanciar decisões preliminares para a concepção musical interpretativa do *RV 418*.

1.2.1 Literatura para Violoncelo

Nesta secção, pretendo evidenciar a tendência da produção bibliográfica para violoncelo no sentido de estabelecer uma compreensão básica para a pertinência do presente trabalho na esfera concreta da literatura produzida para este instrumento. Recorrendo a um processo de retrospectiva histórica procederei à delineação e caracterização daquilo que tem sido a produção de conhecimento para violoncelo desde o momento em que este surge como objecto de estudo até aos dias de hoje. Percebidos os acontecimentos mais marcantes neste processo, bem como as lógicas que lhe estão afectas, permitir-se-á fazer um melhor juízo sobre a pertinência do *A.:418* nas práticas musicais dos violoncelistas.

A produção bibliográfica para violoncelo inicia-se num quadro histórico que reúne aspectos fundamentais como a afirmação da música como linguagem artística autónoma, através do desenvolvimento da música instrumental (música pura) e do sistema tonal, o abandono dos instrumentos da família das violas em favor do uso de instrumentos da família dos violinos e o aperfeiçoamento organológico do

violoncelo, entre outros (Fubini, 1999). No entanto, sobre as necessidades e motivação concretas que conduziram ao estudo do violoncelo, bem como da respectiva obra livresca, podem entender-se segundo Venturini (2007):

Na transição para o século XIX, a questão principal que se colocava para os violoncelistas era se o público jamais os aceitaria como solistas, tal como tinha sucedido com o violino? Foi esta pergunta que deu início ao processo de criação de métodos definitivos para publicação que ajudaria os violoncelistas a realizarem-se. Estes manuais e livros de estudo serviram como mestres para o aprendiz de violoncelo e como uma ferramenta de instrução para o violoncelista autodidacta⁶. (p. 22)

Com a emancipação do violoncelo no plano da *praxis* musical solista, começaram a surgir os primeiros ensaios dedicados a consagrar os princípios fundamentais do seu manuseamento, tal como disso é exemplo o "*Méthode, théorique et pratique*" de Michel Corrette, datado de 1764, que é provavelmente, segundo Campbell (1999a), o primeiro trabalho dedicado exclusivamente ao violoncelo. Neste, consta uma abordagem instrutória sobre a técnica do violoncelo, no qual este instrumento é tratado no plano solista e onde se incluem exercícios com recurso a técnicas como o uso do polegar, cordas duplas e mudanças de corda (respectivas à técnica d'arco) (p. 56).

Outro trabalho que se destaca no plano do estudo da técnica do violoncelo, e consequentemente na acção de trazer este instrumento ao plano solista, é o *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport (1806?). Este representa a primeira compreensão sobre a técnica geral do violoncelo que, a saber sobre o seu conteúdo, diz o seu editor (A. Lindner) em nota introdutória:

Do objecto essencial deste trabalho, a saber, a digitação, nada alterei, a sua regularidade continua a ser o seu principal mérito. . . A forma de segurar o arco também mudou, desde o aparecimento deste trabalho; constitui um princípio técnico para o bom professor instruir um aluno nesta matéria⁷. (p. 1)

⁶ Tradução minha. Texto original: "*At the turn of the nineteenth century the main conflict for cellists was the question of would the public ever accept them as soloists as it had previously the violin?*"⁴¹ *It was this question that began the process of creating definitive methods for publication that would assist cellists in their journey to become more accomplished. These manuals and etude books served as master teachers to the lesser cellist and as an instruction tool for the cellist without a mentor*" (Venturini, 2007, p. 22).

⁷ Tradução minha. Texto original: "*J'ai respecté partout l'objet essentiel de cet ouvrage: c'est à dire le doigté, dont la régularité fait le mérite principal . . . Quant à la manière de tenir l'archet, elle a aussi changé depuis l'apparition de cet ouvrage; mais c'est plutôt d'un bon professeur d'en montrer la tenue*" (Duport, 1806?, p. 1).

Seria o início de um longo processo onde o tema central de discussão acabaria por ser o aperfeiçoamento da técnica violoncelista (temática que tem perdurado até aos dias de hoje); desenvolvimento este, marcado por muitos nomes proeminentes da história deste instrumento. Significa isto que, no decurso da história, as abordagens técnicas estiveram sempre associadas a determinados violoncelistas que transmitiam de mestre para pupilo (tradição oral da pedagogia do violoncelo) aquelas que eram as suas crenças e premissas técnico-musicais instaurando, desta forma, as chamadas "escolas nacionais" tal como refere Markevitch (1984); o organograma que se segue é uma adaptação da sua "*Figure 33. The long bow of Franciscello*" (p. 55), onde se percebe a relação cronológica entre os fundadores das várias escolas de violoncelo:

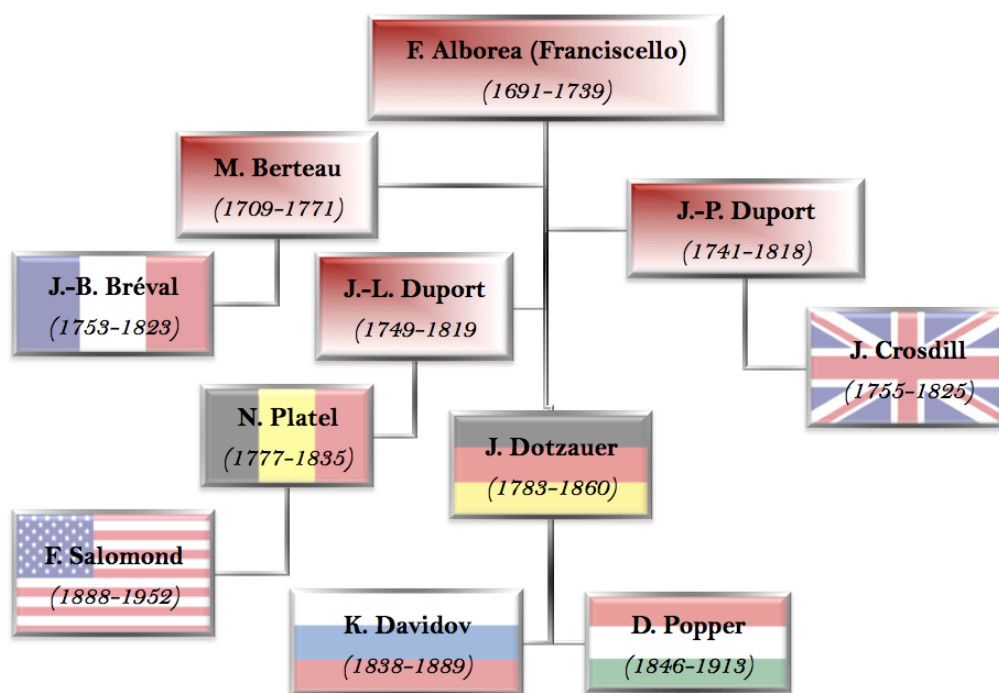


Figura 1.4 Organograma das escolas nacionais de violoncelo.

Uma compreensão assertiva sobre o porquê de a técnica de manuseamento ter sido o foco central da produção de conhecimento para violoncelo pode fazer-se, bem entendido o facto de as escolas nacionais terem estabelecido uma relação competitiva entre si, que se pautava por fazer distinções sobre abordagens técnicas ao instrumento:

Até o final do século XVIII, a Itália tinha desvanecido enquanto nação líder na performance do violoncelo e as terras germânicas e França estavam em concorrência apertada para alcançar esse estatuto. Os violoncelistas germânicos eram famosos na época por terem um grande som e uma melhor técnica de mão esquerda, enquanto os franceses destacavam-se pelos golpes d'arco leves, como o *spiccato* e o *staccato*, resultado da estreita relação dos violoncelistas com Viotti, em Paris, e do interesse pelas suas técnicas de arco de violino. A escola francesa emergiu como o líder na técnica da mão esquerda após a invenção do arco Tourte⁸. (Venturini, 2007, pp. 21-22)

Na senda pela conquista de um lugar cimeiro na supremacia e perfeccionismo técnico-instrumental, muitos foram os métodos e livros de estudos publicados sobre esta matéria que abordam aspectos vários do manuseamento técnico do violoncelo, dos quais se destacam os seguintes:

- A postura do corpo e do violoncelo;
- Sistemas de digitação (dedilhações);
- Mudanças de posição na mão esquerda;
- Dedilhações para cordas duplas;
- Escalas e harpejos;
- Exercícios de agilidade para a mão esquerda;
- Exercícios de aquecimento para a mão esquerda;
- Exercícios de fortificação da musculatura implicada na técnica da mão esquerda;
- Exercícios sobre vários golpes d'arco;
- Exercícios para o controlo do arco;
- Estudos progressivos sobre características técnicas específicas.

⁸ Tradução minha. Texto original: "By the end of the eighteenth century, Italy had waned as the leading cello-playing nation and France and Germanic lands were in tight competition to be on top. The Germanic cellists were famous at the time for their having the biggest sound and best left hand technique while the French excelled in the lighter bow techniques such as *spiccato* and *staccato*, which came from the close relation of the cellists in Paris to Viotti and their interest in violin right-hand bowing techniques. The French school emerged as the leader in technique of the left hand after the invention of the Tourte bow" (Venturini, 2007, p. 21-22).

No século XX dá-se uma ruptura com as tendências da técnica do violoncelo tradicionais. Esta transformação surge pela mão daquele que é considerado pelos seus pares um dos mais influentes músicos-instrumentistas da história musical recente, tal como refere Campbell (1999b):

Poucos discordariam de que Pablo Casals, de Tarragona em Espanha, foi o expoente máximo da performance do violoncelo no século XX . . . Casals começou por questionar a postura antinatural que prevalecia sobre a técnica d'arco que obrigava os alunos a pôr livros debaixo do braço direito enquanto tocavam . . . Casals ensinou aos seus alunos as técnicas d'arco e de mão esquerda resultantes da sua própria pesquisa, enfatizando os benefícios de criar um equilíbrio entre tensão e relaxamento . . . Na lista de violoncelistas que beneficiaram dos seus ensinamentos constam: Feuermann, Cassadó, Maurice Eisenberg, Raya Garbusova, Pierre Fournier, Paul Tourtelier, Christopher Bunting, Maurice Gendron e Rostropovich, entre muitos outros⁹. (pp. 80-82)

Os trabalhos mais recentes continuam a dar enfoque às questões da técnica instrumental, porém com novas perspectivas sobre a mesma questão: "Não é possível fazer uma análise precisa das funções motoras sem se considerar o reflexo da relação energia/peso. Tais processos fisiológicos, por sua vez, estão directamente relacionados com o quadro emocional, expressão e personalidade do instrumentista¹⁰" (Mantel, 1975, p. 229).

Bunting (2000a; 2000b) faz uma abordagem à técnica do violoncelo apoiada numa perspectiva da psicodinâmica humana e nas pesquisas desenvolvidas por Frederick Matthias Alexander (1869-1955) (a quem se atribui o conceito de "Método de Alexander"): "É minha convicção que, compreendendo o dinamismo do desenvolvimento mental e emocional, podemos, simultaneamente, começar a entender

⁹ Tradução minha. Texto original: "*Few would disagree that Pablo Casals, from Tarragona in Spain, made the greatest impact on cello playing in the twentieth century . . . Casals first began to question the unnatural stiff-armed bowing technique then prevalent, in which pupils were required to hold books under their right arms whilst playing . . . Casals taught his students the methods of fingering and bowing resulting from his own research, emphasising the benefits of creating a balance between tension and relaxation . . . The list of cellists who benefited from his teaching reads like a musical Who's Who: Feuermann, Cassadó, Maurice Eisenberg, Raya Garbusova, Pierre Fournier, Paul Tourtelier, Christopher Bunting, Maurice Gendron and Rostropovich are but a few*" (Campbell, 1999b, pp. 80-82).

¹⁰ Tradução minha. Texto original: "*Without also considering the physical "mirror" of energy and weight relationships, a detailed examination of the physiological motor functions is not possible. These physiological processes, in turn, are closely related to the player's emotional state, expression, and playing personality*" (Mantel, 1975, p. 229).

as configurações físicas. Talvez se possa dizer que o esquema da mente e o esquema do corpo caminham lado a lado!¹¹"

Sazer (2003), apoiado nos conceitos da ciência que estuda a ergonomia humana, faz uma abordagem assente nos problemas físicos inerentes à prática performativa no violoncelo no sentido da sua prevenção: "Com o tempo, aprendi sobre os princípios subjacentes capazes de ajudar os violoncelistas a tocar sem esforço e sem dor. Não são segredos, nem segredos escolásticos, nem são exclusivos da performance do violoncelo¹²" (p. XII).

Ainda nesta perspectiva, outros autores estudaram a performance musical do ponto de vista corporal, fazendo entender a actividade musical através da compreensão da acção corporal nos músicos que contraem lesões físicas, alertando para a necessidade de estes elucidarem sobre os processos de desenvolvimento das suas realizações musicais para a melhor compreensão da performance musical; este é um campo pouco estudado que carece do empenho investigatório daqueles que são os principais protagonistas da acção musical, ou seja, os músicos-instrumentistas (Pederiva & Galvão, 2005).

Numa perspectiva mais alargada acerca das tendências conceptuais do violoncelo, Walden (1999) conclui o seguinte:

O desenvolvimento das práticas da performance idiomática, porém, também implicou a emancipação a técnica do violoncelo face à do violino tal como para os instrumentistas dantes do século XIX, face à viola da gamba. Paralelamente, à medida que os violoncelistas alcançavam a paridade com os violinistas em termos de complexidade técnica, a busca pela excelência e eficácia antes das audições para diferentes públicos e localidades levaram os instrumentistas a assumir vários, e às vezes contraditórios, estilos e maneirismos nas formas de tocar. O panorama da história da performance do violoncelo, assim, consagra duas perspectivas: (1) uma visão ampla de como a metodologia técnica do instrumento foi desenvolvida; (2) informação sobre os

¹¹ Tradução minha. Texto original: "*It is my conviction that by understanding the dynamism of mental/emotional development we may begin to understand the concomitant physical configurations. Perhaps it could be said that frame-of-mind and frame-of-body go hand-in-hand!*" (Bunting, 2000, p. 3).

¹² Tradução minha. Texto original: "*Over time, I learned that there are indeed underlying principles which can guide cellists toward more effortless and pain-free playing. They are neither secrets nor the property of any one school of playing. Nor are they solely applicable to playing the cello*" (Sazer, 2003, p. XII).

músicos individuais, instrumentistas e sobre a codificação gradual das escolas nacionais de violoncelo¹³. (pp. 178-179)

A ordem de ideias subjacente ao trabalho dos violoncelistas é ainda mais evidente quando Bunting (2000a) refere que "toda a configuração mental tem concomitância com a configuração física: todo o impedimento mental está associado a um impedimento físico"¹⁴ (p. 4). Esta afirmação, bem como toda a sequência lógica que encadeia a produção de conhecimento para violoncelo, revela uma orientação clara para entender a acção do violoncelista no plano exclusivo da actividade física implícita à realização do resultado sonoro. Esta tendência tem-se manifestado numa produção literária que visa fornecer fórmulas e meios de abordagem técnica do manuseamento do violoncelo (estudos, exercícios e teorias sobre técnica do violoncelo) sem que, contudo, se relacionem directamente com a abordagem do repertório musical em concreto. A conclusão é que as opções expressivas face ao discurso musical podem ser o resultado daquilo que o violoncelista tem ao seu dispor como formas de manuseamento técnico, relegando as ideias e as emoções para o plano da abstracção e do intangível que pode ser o fenómeno de comoção afectiva por via sonora.

Assim, as gravações discográficas e as performances musicais têm sido a fonte de evidência das abordagens que os instrumentistas fazem do repertório musical, permitindo que as ideias expressivas e respectivas abordagens técnicas permaneçam na penumbra do desconhecimento. O que o *A.:418* acrescenta a este processo é a possibilidade de o *performer* poder registar as suas acções aos níveis da idealização expressiva e da idealização técnica, numa relação directa entre o discurso musical e o

¹³ Tradução minha. Texto original: "*The development of idiomatic performance practices, however, also required the fundamentals of cello technique to be disengaged from those of the violin and, for pre-nineteenth-century players, the viola da gamba. Concomitantly, as cellists reached for parity with violinists in the display of technical complexities, the quest for excellence and effectiveness before audiences of differing ranks and localities led players to assume diverse, and sometimes contradictory, performance styles and technical mannerisms. The panorama of cello performance history thus yields two perspectives: (1) a broad overview of how the instrument's technical methodology developed; (2) particular information about individual musicians, players, the gradual codification of national schools of playing*" (Walden, 1999, pp. 178-179).

¹⁴ Tradução minha. Texto original: "*Every mental configuration has its concomitant physical configuration: every mental impediment will associate with a physical impediment*" (Bunting, 2000a, p. 4).

resultado sonoro. Desta forma, aquilo que pouco se sabe sobre o trabalho dos *performers*, e que faz o distanciamento entre as abordagens de manuseamento técnico instrumental e as performances musicais, poderá ser trazido à luz do conhecimento como uma forma de perceber a relação concreta entre a concepção expressiva e a abordagem técnica de determinada obra musical.

O *A.:418* apresenta-se neste trabalho, por um lado, como uma ferramenta metodológica que pode ser adaptada a qualquer universo instrumental e, por outro, como uma demonstração da sua aplicação ao *RV 418*. A principal característica deste modelo consiste em consagrar dois elementos fundamentais da acção dos músicos-instrumentistas em geral: a concepção expressiva e a concepção técnica. Desta forma poder-se-á evidenciar, de forma sistematizada, o processo de concepção sonora que antecede a sua realização e preencher uma lacuna que se manifesta através do desconhecimento que se faz relativamente a esta actividade da performance musical.

1.2.2 Porquê Vivaldi?

Permita-se começar por dizer que um dos aspectos fundamentais que me levou a escolher Vivaldi foi, no plano da opinião estritamente pessoal, o facto de considerar que a sua circunstância sócio-cultural pode sugerir uma possível correspondência com alguns aspectos que caracterizam a sociedade contemporânea, tal como vai ser possível averiguar adiante. A carga expressiva da sua música parece-me revelar um profundo conhecimento da condição humana que entendo, enquanto músico-intérprete, como um discurso musical pleno de pertinência de teor expressivo, independentemente do distanciamento temporal que separam as duas realidades, a actual e a da época em que Vivaldi viveu. Assim, vale a pena frisar alguns aspectos do contexto sociocultural do compositor no sentido de se estabelecerem os elementos históricos que constituíram uma base de conhecimento para a construção da interpretação musical do *RV 418*.

Vivaldi nasceu e viveu numa Veneza que já não detinha o poder que, outrora, fizera dela a maior metrópole do mediterrâneo; pese embora o declínio político e económico que assolavam a sua República à época, Veneza continuava a gozar de um enorme prestígio cultural, em particular nas áreas da música e da pintura, que a tornavam um local atractivo para aqueles que procuravam aventuras românticas, entretenimento,

dolce vita e prazer; num período marcado pela degeneração da moralidade pública, a arte do disfarce detinha uma importância particular: era um ritual feito à base de verdade/mentira, de realidade/ilusão, que possibilitava o prazer de "ver sem ser visto" e que simbolizava a evolução hierárquica; o carnaval era tido como uma espécie de exorcismo e nem a crise socioeconómica impedia de acontecerem as celebrações esplendorosas (Hébert, 2006).

Segundo Talbot (2000) Vivaldi era o filho mais velho de 7 irmãos. O seu pai, músico e barbeiro de profissão, desejava que o seu primogénito fosse padre, o que veio a acontecer no início de 1703, contudo, uma estranha dor de peito, supostamente, impedia-o de celebrar missas, razão pela qual foi forçado a abandonar a missão de padre com apenas dois anos de actividade. Existem dúvidas relativamente ao estado de saúde de Vivaldi, nomeadamente se se enquadrava numa conjuntura patológica efectiva ou se seria um pretexto que o compositor usava como forma de se poder libertar das tarefas que o impediam de se dedicar exclusivamente à música.

Em 1727, "o Padre Vermelho do Violino" como era conhecido na altura, foi nomeado professor de música na *Ospedale della Pietà*, uma instituição de acolhimento para meninas desfavorecidas que dava particular enfoque à formação musical. Aos Domingos e feriados religiosos, era quando as pupilas de Vivaldi interpretavam a música que este compunha (Talbot, 2001).

De passagem por Veneza, Jean-Jacques Rousseau descreve assim a sua impressão sobre as meninas da *Pietà* (citado por White, 2002):

"Vésperas... são tocadas por trás de uma galeria barrada por grades, apenas por meninas, das quais a mais velha não terá vinte anos. Não posso conceber nada mais voluptuoso, tão comovente quanto esta música. O que me desagradou foi o aprisionamento destas meninas, que só permitia que apenas a sua música atravessasse as grades que ocultavam aqueles adoráveis anjos que acreditei serem. Não disse mais nada. Um dia, abordei este assunto com o M. le Bond. 'Se está tão curioso', disse ele, 'para ver essas meninas, posso facilmente satisfazer a sua vontade. Sou um dos administradores da casa e convido-o a lanchar com elas'. Quando nos dirigimos à sala onde estavam as cobiçadas beldades, senti um arrepio de amor como jamais sentira. M. le Bond apresentou-me individualmente às afamadas cantoras, cujas vozes e nomes já conhecia de todo. 'Vem, Sophie'... era horrível. 'Vem, Cattina'... era cega de um olho. 'Vem, Bettina'... a varíola tinha-la desfigurado. Era difícil encontrar uma sem algum defeito considerável. No entanto, duas ou três eram toleráveis; só cantavam no coro. Fiquei desolado. Enquanto comíamos íamos brincando com elas e elas divertiam-se. A feiura não exclui encantos e

encontrei-os alguns nelas. Finalmente, a ideia que fazia delas mudou tanto que quase me apaixonei por aquelas meninas disformes¹⁵".

Após um período de grandes dificuldades financeiras, de depressão e de uma perseguição por causa de um alegado envolvimento duvidoso com algumas das meninas da *Pietà*, Vivaldi deixa a sua Veneza rumo a Vienna com vista a honrar um convite do Imperador Carlos VI para trabalhar na sua corte. Porém, quando Vivaldi chega a Vienna, o seu bem feitor tinha morrido e o mesmo destino esperava pelo compositor quando, um ano mais tarde, acabaria por morrer doente e mais pobre que nunca (Hébert, 2006).

A este final trágico sucedeu-se um longo período de esquecimento da sua obra, excepção feita ao interesse pontual de alguns compositores como J. S. Bach e J. Haydn pela obra do mestre veneziano. Mas a sua música não resistiu ao período do Romantismo do século XVIII e só no século XX é que a sua música é resgatada do esquecimento e devolvida à luz do repertório musical erudito (Hébert, 2006).

Vivaldi, que na sua época era tido como um bom professor, empresário e um violinista que encantava a audiência com o seu virtuosismo, é reconhecido, hoje, como um dos compositores mais influentes da história da música. A sua obra marca um ponto decisivo para a evolução da música instrumental, nomeadamente nos géneros *sonata*, *concerto* e *sinfonia* (Talbot, 2000). A ele se deve a invenção ou, se não tanto, a sistematização e o aperfeiçoamento da forma *ritornello* que tanto influenciou e serviu de modelo formal aos seus contemporâneos, dos quais se destacam Tartini, Locatelli e J. S. Bach (Talbot, 2001). A forma *concerto*, que Vivaldi desenvolveu a partir dos

¹⁵ Tradução minha. Texto original: "*Vespers...are performed in barred-off galleries solely by girls, of whom the oldest is not twenty years of age. I can conceive of nothing as voluptuous, as moving as this music. What grieved me was these accursed grills, which allowed only tones to go through and concealed the angels of loveliness of whom they were worthy. I talked of nothing else. One day I was speaking of it at M. le Blond's. "If you are so curious," he said to me, "to see these little girls, I can easily satisfy you. I am one of the administrators of the house, and I invite you to take a snack with them." When going into the room that contained these coveted beauties, I felt a tremor of love such as I never experienced before. M. le Blond introduced me to one after another of those famous singers whose voices and names were all that were known to me. "Come, Sophie," -- she was horrible. "Come, Cattina," -- she was blind in one eye. "Come, Bettina," -- the smallpox had disfigured her. Scarcely one was without some considerable blemish. Two or three, however looked tolerable; they sang only in the choruses. I was desolate. During the snack, when we teased them, they made merry. Ugliness does not exclude charms, and I found some in them. Finally, my way of looking at them changed so much that I left nearly in love with all these ugly girls*" (Rousseau, citado por White, 2002).

concerti grossi de A. Corelli e que levava a um estado de maturidade durante a década de 1720, está presente numa das suas obras mais emblemáticas: *Le quattro stagioni* do conjunto de 12 concertos para violino solo e orquestra de cordas, Opus 8. Esta colecção está dividida em dois volumes cujo título é elucidativo da ordem de pensamento que vigorava na esfera musical deste período: *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Everett (1996) analisa este título da seguinte forma:

'Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione' é um título mais significativo que outros na medida em que aparentemente faz a alusão a uma abordagem composicional . . . 'Harmonia' é, para o pensamento do século XVIII, o ofício tradicional da composição: a arte racionalmente adquirida. "Invenção" é a imaginação humana com a qual a 'harmonia' se pode transformar . . . 'Il Cimento' é o equivalente da palavra britânica 'ensaio': uma prova ou teste de qualidade - neste caso, um teste de ambas a harmonia e a invenção¹⁶. (pp. 17-18)

A fundição entre a razão e a imaginação é o reflexo de uma tendência cujas origens remontam ao *cinquecento*, enquanto palco histórico de grandes transformações socioculturais, a saber: a reforma protestante e a contra-reforma católica; o pensamento humanista e o antropocentrismo; o revivalismo cultural da antiguidade grega e culto lógico-racional. Estes condimentos tiveram um impacto profundo na produção musical e a eles se devem o surgimento do sistema tonal e do conceito de música pura.

São teóricos como Gioseffo Zarlino quem cortam com a concepção musical do racionalismo abstracto medieval e estabelecem a racionalização sistemática de uma nova ordem musical; a harmonia tonal, resultado da inspiração pitagórica, está na base de grandes transformações cujos efeitos ainda hoje estão presentes, por exemplo: o surgimento da música instrumental como meio de afirmação da música enquanto expressão artística autónoma; a sofisticação dos instrumentos musicais para cumprir os novos requisitos técnico-científicos e estéticos; o surgimento do conceito de público e da relação entre este e a obra musical (Fubini, 1999).

Assim, também o *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* pode ser entendido como a consumação de todo um processo transformativo que se constitui, em parte, de factores

16 Tradução minha. Texto original: "*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*" is more meaningful title than the others in that it apparently alludes to a compositional approach . . . 'Harmony' is, to the eighteenth-century mind, the traditional craft of composition: a rational, acquired art. 'Invention' is the un-learned human imagination with which 'harmony' can be transformed . . . 'il cimento' equates to the English word 'essay': a test or trial for quality – in this case a test of both harmony and invention" (Everett, 1996, pp. 17-18).

como os supramencionados. Significa que Vivaldi teria estes aspectos bem presentes na sua agenda como compositor e que também a isso se deve a atribuição de tal título.

Contudo, *Le quattro stagioni* são demonstrativas de uma outra arte que Vivaldi dominava com exímia e que também se consubstanciava numa ideia transversal à produção artística da época do Barroco. Segundo Palisca (1990) a era do Barroco foi marcada principalmente por um ideal expressivo assente na doutrina dos afectos que tem origem no princípio estético da antiguidade grega da retórica e da oratória. Sobre a teoria dos afectos no barroco Wilson *et al.* (2001) refere:

Durante o período barroco o compositor, tal como o orador, tinha a obrigação de induzir o ouvinte à idealização de estados emocionais – tristeza, ódio, amor, alegria, dúvida, raiva, entre outros - e todos os aspectos da composição musical reflectiam um propósito afectivo . . . O compositor do barroco delineava o conteúdo afectivo de cada obra, secção formal ou andamento, com todos os dispositivos do seu ofício, e esperava que o público tivesse uma visão igualmente racional sobre o significado da sua música. Todos os elementos da música - escalas, ritmo, estrutura harmónica, tonalidade, contorno melódico, formas, nuances instrumentais e assim por diante - tinham uma interpretação afectiva¹⁷. (p. 269)

Ainda sobre o fenómeno sonoro enquanto representação das paixões da alma e da natureza, Bartel (1998) acrescenta:

Os preceitos afectivos da música barroca eram considerados nas práticas pedagógicas, por analogia aos aspectos matemáticos e retórico-linguísticos da teoria musical. O alcance e contemplação do potencial musical afectivo permitia uma análise racional da música e identificar objectivamente a "marca de Deus"¹⁸. (p. 34)

¹⁷ Tradução minha. Texto original: "*During the Baroque period the composer was obligated, like the orator, to arouse in the listener idealized emotional states – sadness, hate, love, joy, anger, doubt and so on – and every aspect of musical composition reflected this affective purpose . . . The Baroque composer planned the affective content of each work, or section or movement of a work, with all the devices of his craft, and he expected the response of his audience to be based on an equally rational insight into the meaning of his music. All the elements of music – scales, rhythm, harmonic structure, tonality, melodic range, forms, instrumental colours and so on – were interpreted affectively*". (Wilson, et. al., 2001, p. 269)

¹⁸ Tradução minha. Texto original: "*The Baroque affective musical devices were considered learnable and teachable, analogous to the mathematical and rhetorical-linguistic aspects of music theory. In order to have access to and take advantage of music's affective power, it was considered possible to undertake a rational analysis of music and to objectively identify its God-given power*" (Bartel, 1998, p. 34).

Das várias teorias que fazem as relações entre os elementos musicais e as paixões da alma destacam-se as seguintes:

Tabela I.1 *Relação entre as paixões da alma e elementos musicais segundo Zarlino em Institutioni Harmoniche (1558) e de acordo com Gomes (2005)*

	PAIXÃO DA ALMA				
	Alegria	Mágoa	Júbilo	Tristeza	Fraqueza
ELEMENTO MUSICAL	Intervalos melódicos de 3ª maior, 6ª maior e de 13ª maior	Intervalos melódicos de 3ª menor, 6ª menor e de 13ª menor	Escalas diatónicas maiores	Escalas diatónicas menores	Escalas cromáticas

Segundo Gomes (2005) o pensamento comum à época do barroco era polarizado em dois eixos, o divino e o físico; esta lógica dualista estende-se à compreensão das paixões da alma, estas organizadas em dois grandes pólos, a alegria e a tristeza ou, de acordo com Christian Wolff (1679-1754): *Voluptas* e *Tedium*. Gomes destaca Johann Mattheson (1681-1764) como aquele que estreitou a relação entre as teorias das paixões e os elementos e estruturas musicais em *Der Volkommene Capellmeister* (1739); exemplo disso é a relação entre as indicações de compasso e os caracteres inerentes; a relação entre as formas musicais, no caso das danças barrocas, e as suas conotações expressivas ao nível das paixões da alma, tal como se pode perceber nas seguintes relações:

- melodias, harmonias ásperas e ritmos sincopados estavam relacionados com a dor;
- os intervalos melódicos de uníssono e de oitava estavam relacionados com a perfeição;
- os cromatismos melódicos e as dissonâncias harmónicas estavam associados à tristeza;
- os intervalos melódicos perfeitos e as consonâncias harmónicas estavam associados à alegria;
- as métricas ternárias estavam associadas à Trindade;
- os andamentos lentos estavam associados à languidez e à compaixão;
- os andamentos moderados estavam associados ao desassossego;

- os andamentos rápidos estavam associados à cólera e à revolta.

A tabela que se segue é uma adaptação feita com base na lista proposta por Gomes sobre as classificações feitas por Marc-Antoine Charpentier (1645-1704), Johannes Mattheson (1681-1764) e C. F. D. Schubart (1739-1791) às características das tonalidades e modos musicais (Gomes, 2005, pp. 21-30):

Tabela I.2 *Relação entre as paixões da alma e as tonalidades de acordo com Gomes (2005)*

TONALIDADE	MODO	TÉORICO E RESPECTIVA CLASSIFICAÇÃO		
		Charpentier	Mattheson	Schubart
Do	<i>Maior</i>	“Alegre”	“Rude”	“Inocente”
	<i>Menor</i>	“Obscuro”	“Extremamente suave”	“Declaração de amor”
Do[#]	<i>Menor</i>			“Lamentação penitencial”
Re	<i>Maior</i>	“Jovial”	“Áspero”	“Triunfo”
	<i>Menor</i>	“Grave”	“Devoto”	“Feminilidade pesada”
Re^b	<i>Maior</i>			“Vesgo”
Mi	<i>Maior</i>	“Separação”	“Tristeza” desesperada	“Júbilo forte”
	<i>Menor</i>	“Afeminado”	“Muito pensativo”	“Declaração de amor feminino”
Mi^b	<i>Maior</i>	“Cruel”	“Patético”	“Tom do amor”
	<i>Menor</i>			“Medo dentro da alma”
Fa	<i>Maior</i>	“Furioso”	“Generosidade”	“Tranquilidade”
	<i>Menor</i>	“Obscuro”	“Temor suave”	“Melancolia profunda”
Fa[#]	<i>Menor</i>		“Aflição”	“Ressentimento”
Sol	<i>Maior</i>	“Docemente jovial”	Insinuante	Idílico
	<i>Menor</i>	“Sério”	“Alegre grandiosidade”	“Descontente”
Sol^b	<i>Maior</i>			“Triunfo e alívio após a dificuldade”
Sol[#]	<i>Menor</i>			“Alma oprimida até sufocar”
La	<i>Maior</i>	“Jovial”	“Muito emocionante”	“Amor inocente”
	<i>Menor</i>	“Terno”	“Lamentosa”	“Doçura de carácter”
La^b	<i>Maior</i>			“Cemitério”
Si	<i>Maior</i>	“Duro”	“Antipática”	“Cor forte”
	<i>Menor</i>	“Solitário”	“Bizarro”	“Paciência”
Si^b	<i>Maior</i>	“Magnífico”	“Muito divertida”	“Amor alegre”

Le quattro stagioni é, porventura, a obra mais emblemática de Vivaldi, onde a harmonia e a invenção se conjugam no fazer do retrato sonoro da natureza. Contudo, dentre a sua extensa obra ressalta o facto de ter sido o primeiro grande compositor a escrever para

violoncelo solo no estilo concertante. Segundo Talbot (2001) no total da produção para violoncelo de Vivaldi constam 10 sonatas para violoncelo, consideradas o melhor da sua obra para música de câmara:

RV 38 em Re menor;
RV 39 em Mi^b maior;
RV 40 em Mi menor;
RV 41 em Fa maior;
RV 42 em Sol menor;
RV 43 em La menor;
RV 44 em La menor;
RV 45 em Si^b maior;
RV 46 em Si^b maior;
RV 47 em Si^b maior;

28 concertos para violoncelo solo e orquestra de cordas que o autor descreve da seguinte forma: "Tal como sucede nas suas sonatas para violoncelo, os concertos de Vivaldi destacam-se dos restantes criados pelos seus contemporâneos (com a provável exceção de Leonardo Leo)¹⁹" (Talbot, 2000, p. 119):

RV 398 em Do maior;
RV 399 em Do maior;
RV 400 em Do maior;
RV 401 em Do menor;
RV 402 em Do menor;
RV 403 em Re maior;
RV 404 em Re maior;
RV 405 em Re menor;
RV 406 em Re menor;
RV 407 em Re menor;
RV 408 em Mi^b maior;

¹⁹ Tradução minha. Texto original: "*Vivaldi's cello concertos tower above those of his contemporaries (Leonardo Leo perhaps excepted) no less than his cello sonatas*" (Talbot, 2000, p. 119).

RV 409 em Mi menor;
RV 410 em Fa maior;
RV 411 em Fa maior;
RV 412 em Fa maior;
RV 413 em Sol maior;
RV 414 em Sol maior;
RV 415 em Sol maior ;
RV 416 em Sol menor;
RV 418 em La menor;
RV 419 em La menor;
RV 420 em La menor;
RV 421 em La menor;
RV 422 em La menor;
RV 423 em Si^b maior;
RV 424 em Si menor;
RV 787 em Mi menor;
RV 788 em Si^b maior;

mais:

- o concerto para dois violoncelos e orquestra de cordas *RV 531* em Sol menor;
- o concerto para duas trompas solo, violoncelo solo e orquestra de cordas *RV 538* em Fa maior;
- o concerto para dois violinos solo, violoncelo solo e orquestra de cordas *RV 544* em Fa maior;
- o concerto para violino solo, violoncelo solo, violoncelo *all'inglese* solo e orquestra de cordas *RV 546* em La menor;
- o concerto para violino solo, violoncelo solo e orquestra de cordas *RV 547* em Si^b maior;
- o concerto para violino solo, violoncelo solo e orquestra de cordas *RV Anh. 91* em Sol maior;
- entre muitos outros para diferentes combinações de instrumentação solista (p.e.: *RV 549*; *RV 554a*; *RV 555*; *RV 558*; *RV 561*; *RV 564*; *RV 565*; etc.), (Talbot, 2001).

Os concertos para violoncelo de Vivaldi, à semelhança das sonatas para violoncelo, constituem uma produção musical para a qual não havia equivalente à época. Embora alguns concertos pertençam a uma fase precoce da carreira do compositor veneziano, alguns há que aparentam ter sido compostos a partir de 1720, precisamente quando a *Pietà* empregou dois professores de violoncelo: Vandini e Aliprandi (Talbot, 2000).

Talbot (2000) refere que as texturas elaboradas dos acompanhamentos dos concertos para instrumentos musicais de registo grave eram uma prática comum no contexto histórico de Vivaldi:

É notável como os concertos para instrumentos graves, tal como o fagote e o violoncelo, tendiam a ter uma maior complexidade motívica nos seus acompanhamentos do que as dos instrumentos agudos. Esta abordagem era relativamente geral na música da época; algo que também se pode constatar nas *Arias* para vozes graves²⁰. (p.119)

Segundo o mesmo autor (Talbot, 2006), o *RV 418* foi escrito no auge da carreira de Vivaldi, na segunda década do séc. XVIII. Nesta fase, pese embora o compositor já não ter vínculo à *Pietà*, havia um contrato especial entre as partes que permitiu a produção de dois concertos ao mês, num total de 150 concertos cujos pagamentos estão registados nos cadernos de encargos da instituição. Contudo, o *RV 418* não aparenta ter sido escrito para os desígnios da *Pietà*. A evidência deste facto relega ao tipo de papel utilizado nos manuscritos originais: os trabalhos destinados à *Pietà* eram redigidos em documentos isolados, ao contrário do que acontece com o conjunto de quatro concertos para violoncelo (*RV 410*, *RV 414*, *RV 418*, *RV 419*), redigido no mesmo tipo de papel. Outra evidência que ajuda a situar cronologicamente este concerto são as semelhanças entre o Elemento Motívico-temático I do 1º andamento do *RV 418* com os dois primeiros compassos que constituem a abertura da Sonata *RV 43*, composta nos meados de 1720:

²⁰ Tradução minha. Texto original: "It is noticeable how the concertos for low instruments, basson as well as cello, favour a fuller, motivically more complex accompaniment than those for high instruments. This feature is quite general in music of the period; one also finds it in arias for low voice" (p.119).

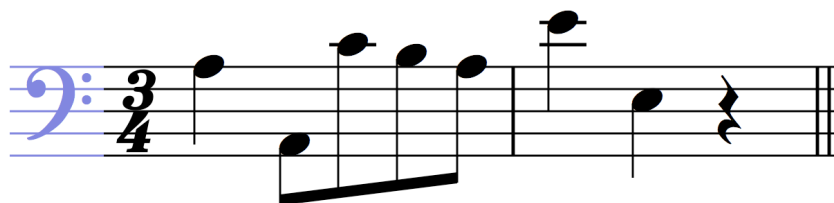


Figura 1.5 Elemento motivico-temático I do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

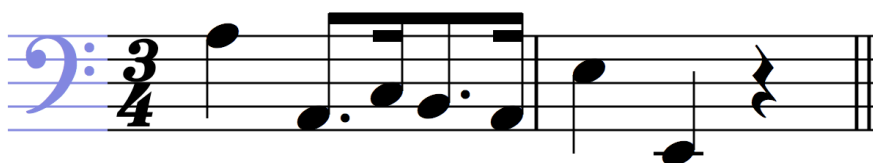


Figura 1.6 Compassos 1-2 da parte do violoncelo solo do 1º andamento da Sonata para Violoncelo em La menor, *RV 43*, de Antonio Vivaldi.

1.2.3 As Partituras do RV 418

Ao longo do curso da história da música ocidental erudita, as partituras têm sido os objectos físicos privilegiados pelos compositores para registo das suas criações musicais, razão pela qual Bent *et al.* (2001) afirmam que a escrita em notação musical é um fenómeno sociocultural das classes literatas. Para Bohlman (2001) a componente científica na música, como forma de acesso ao conhecimento, é uma consideração que, desde muito cedo, tem sido uma constante na perspectiva ontológica da música. Como tal, o mesmo autor refere que a atribuição de sistemas de notação musical era assumida como a evidência científica que predispunha para o acesso ao conhecimento.

Na perspectiva dos músicos-instrumentistas (especializados em música erudita), as partituras são, por senso comum, as fontes de referência básicas para a construção do resultado sonoro, sendo que parte do trabalho que lhes assiste está confinado ao estudo das partituras. Numa reflexão sobre a fenomenologia do acto musical performativo, Small (1998) afirma que, na tradição ocidental, a obra musical consiste na combinação de padrões sonoros que, por sua vez, estabelecem metáforas com aspectos da condição humana e cuja significância é o resultado de um processo semiológico desenvolvido ao longo dos últimos quatro séculos. Porém, a tarefa de atribuir um resultado sonoro a registos escritos de natureza musical é, na perspectiva do *performer*, algo que levanta várias questões sobre as quais urgem algumas decisões preliminares.

A descodificação da simbologia musical levanta, desde logo, um problema de semiótica que tem merecido uma ampla discussão tanto por parte daqueles que fazem a música como daqueles que teorizam sobre ela. Para o *performer*, isto representa um desafio de constante procura da intenção do compositor, na medida em que, como referido por Harnoncourt (1990), a notação musical tem pressupostos altamente voláteis que variam nos significados consoante os requisitos e características específicas de cada época; cada compositor desenvolve a sua própria escrita que só pode ser percebida, nos dias de hoje, recorrendo ao estudo do contexto histórico envolvente a uma determinada obra musical. Significa que os símbolos da notação musical não têm hoje o mesmo significado que tinham noutras épocas, mesmo fazendo-se representar visualmente de igual forma.

Sobre a dimensão semiótica da notação musical, Bohlman (2001) refere que a compreensão que é feita em torno da música enquanto linguagem não é consensual: para uns a música comunica significados concretos, logo é uma linguagem; para outros o que a música comunica é algo indefinido – não possui características linguísticas – logo, não pode ser percebida enquanto linguagem. Esta falta de consenso, sobre como o significado expressivo é extraído dos signos musicais, ganha maior evidência quando se percebe o distanciamento entre aquilo que é uma ideia original registada através de uma disposição simbólica e aquilo que é uma leitura dessas representações gráficas e posterior interpretação de significado, tal como Harnoncourt (1990) refere:

Quem já tentou colocar no papel uma ideia musical ou uma estrutura rítmica sabe que é algo relativamente fácil de fazer. Quando, porém, se pede a um músico para executar aquilo que foi escrito, percebe-se, de imediato, que a execução não corresponde àquilo que a pessoa tinha em mente quando escreveu. (p. 34)

A acrescentar a isto, Bohlman (2001) refere que, no percurso da tradição oral e da performance, há sempre uma constante perda de substância que de alguma forma a notação musical regista. No entanto diz: “As notas, portanto, não são música, mas sim os vestígios de muitas performances. Estes vestígios podem ser sons, como acontece na

maioria dos casos do que é a prática comum da notação ocidental; ou podem conduzir o músico a produzir sons...”²¹ (p. 28).

Actualmente, na esfera da performance musical, a procura da intenção original do compositor continua a estar muito presente na discussão em torno das práticas performativas, em especial sobre a interpretação da música antiga. O que se verifica é que, por exemplo, no caso concreto da partitura original do *RV 418* não há registo maior que esteja confinado à simbologia que informa acerca da estrutura e organização aos níveis musicais elementares (p.e. altura e duração), sendo que as indicações técnicas e de expressividade são escassas ou mesmo inexistentes. Hoje, para um músico-instrumentista poder aceder a informação mais concreta sobre as formas de abordagem técnico-expressivas da obra terá de procurar referências noutras fontes bibliográficas, tais como os tratados musicais da época, que são vários e até contraditórios; assim o refere Harnoncourt (1990) e mais ainda quando diz que a música escrita até 1800 se regista concernindo ao propósito da *obra* (inscrita através da notação mas cuja execução não pode explicitar) e só posteriormente a esta data é que se presta aos desígnios da *execução* musical (registada através da notação que informa sobre a forma de tocar mas que não o faz, de igual modo, da estrutura da composição).

Podemos concluir, portanto, que não só as partituras são registos musicais que não permitem uma perceptibilidade expressiva concreta como a própria notação musical retém sentidos e lógicas díspares, que variam consoante a época em que foi feita e o uso que cada compositor lhe dá. Estas constatações, que aparentemente constituem um factor condicionador da acção dos músicos-instrumentistas, podem legitimar uma convocação do plano criativo destes agentes como forma de completar o real significado do discurso musical. Ao fazê-lo, o *performer* coloca-se não só ao nível do intérprete de algo que está consagrado num registo escrito como, também, ao nível da recriação desse mesmo registo, dando de si próprio ao processo de construção do resultado sonoro. A corroborar estas ideias está Boorman (2001) ao referir o seguinte:

Obviamente um texto, enquanto uma anotação, não é realmente uma obra musical: a música existe enquanto som, ele manifesta-se no tempo e não no espaço, e é normalmente percebido

²¹ Tradução minha. Texto original: “*The notes, then, are not music; rather, they are the traces of many performances. These traces may be sounds, as it most often the case in common-practice Western notation; or they may guide the musician to produce sounds...*” (Bohlman, 2001, p.16).

como som-no-tempo (seja proveniente de uma fonte externa ou de dentro das nossas próprias cabeças). Na verdade, a música tal como é comumente pensada não existe sem ser através do som, real ou imaginado, e o seu registo escrito não é mais que uma fonte de informações ou instruções para recriar a música²²; (p. 405)

Também Harnoncourt (1990) corrobora desta ideia ao dizer que:

Deveria ser claro para todo o músico que esta notação é muito inexata, que ela não nos indica *com precisão* as coisas que nos diz: nada informa a respeito da duração de uma nota, sobre a sua altura, nem sobre o andamento, pois os critérios necessários para este tipo de informação não podem ser transmitidos através da notação. (pp. 34-35)

Em jeito de complemento às citações anteriores, não deixa de ser interessante a reflexão sobre o caso concreto que Howat (2005) refere, nomeadamente no que respeita à relação entre o som musical e a notação musical, quando diz que Stravinsky podia tocar a "Danse sacrale" da Sagração da Primavera ainda antes de a ter escrito. Esta ideia, juntamente com tudo o que foi referido anteriormente, vem reforçar a noção de que o *performer* é quem confere expressividade efectiva à música e que as partituras musicais são os suportes escritos sobre os quais desenvolvem as suas interpretações.

Na minha perspectiva – e estas são as minhas decisões preliminares enquanto músico-instrumentista comprometido em fazer a concepção musical interpretativa do *RV 418* – a ausência de informação específica acerca das questões relacionadas com a técnica e a expressividade musicais nos manuscritos originais, confere ao *performer* uma competência legítima para poder decidir sobre elas, sejam elas de acordo com as práticas fidedignas à época ou de acordo com as práticas modernas (sobre estas diferentes abordagens falarei mais adiante); a partitura, enquanto registo original da intenção do compositor, continua a ser a fonte de referência básica a ter como ponto de partida para a concepção musical interpretativa, contudo, por esta se cingir em larga medida a questões de ordem musical elementar, parece-me importante que a compreensão destes significados se faça através de técnicas adequadas para o efeito, no sentido de, uma vez trazidas à luz as evidências aos níveis elementares (na medida da sua organização e estruturação simbólica na partitura), elas poderem fornecer a

²² Tradução minha. Texto original: "Obviously a text, as notated, is not actually the musical work: music exists as sound; it fills time rather than space; and it is normally perceived as sound-in-time (whether from an external source or within our own heads). Indeed, music is commonly thought not to exist except as sound, real or imagined, and the notated version is no more than a source of advice or instructions for recreating the music" Boorman, 2001, p. 405.

informação básica necessária para despoletar o processo de construção técnico-expressivo do discurso musical.

Sobre os instrumentos de precisão ao dispor da compreensão dos fenómenos musicais inscritos na partitura, nomeadamente sobre a análise musical da partitura do *RV 418*, falarei de seguida, não antes de referir que, para a concepção interpretativa do *RV 418*, baseei-me nas seguintes partituras para fazer o estudo do seu conteúdo aplicando as técnicas de análise musical (análise harmónica, análise formal e análise motivico-temática) e a análise comparativa entre todas as edições disponíveis:

- cópia do manuscrito original²³ – consiste numa partitura geral manuscrita de fraca legibilidade;
- edição *The King's Consort* (Vivaldi, 2005) – é uma edição com as partes individuais do concerto fidedigna ao manuscrito original (pelo facto do manuscrito original ser de fraca legibilidade, a edição *The King's Consort* é tida neste trabalho como a partitura de base, visto ser uma transcrição fiel do registo original;
- edição *Peters* (Vivaldi, 1968) – é uma edição com a parte do violoncelo solo (revista) e a parte de acompanhamento para piano (redução da partitura geral);
- edição *Ricordi* (Vivaldi, 1970) – é uma edição com a parte do violoncelo solo (revista) e a parte de acompanhamento para piano (redução da partitura geral).

1.2.4 A Análise Musical na Concepção Interpretativa do RV 418

Aqui pretendo explicar por que considereei a análise musical como uma condição estratégica de base no âmbito da sistematização da minha concepção musical interpretativa do *RV 418*. Relembrar que o método que aqui se propõe não tem como imposição quaisquer tipos de fontes de inspiração ou estratégias de construção expressivas, pelo que o recurso às técnicas de análise musical representam, aqui, uma opção minha para a concepção interpretativa desta obra musical em particular.

²³ Cópia fotografada do manuscrito original do "Concerto in la minore di A. Vivaldi RV 418 (Foà 29 cc. 237r-246v) disponibilizado na Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (ver apêndice XII.1).

Na sequência do que foi referido anteriormente, a partitura do *RV 418* constitui a base física para o estudo do discurso musical, no sentido de através da evidência de determinados fenómenos musicais (aos níveis da estruturação elementar) se poderem encontrar factores que possam predispor para a construção do sentido expressivo do discurso musical. No entanto, mais uma vez é possível encontrar traços visíveis de uma dicotomia que transversa as questões da prática e da teoria musicais no que concerne a questões do foro ideológico. Este fenómeno é constatado por Boulez (2008) quando refere:

Parece que o mundo musical vive, desde 1920, dominado pela obsessão do "classicismo". . . Pode-se dizer sem medo de engano, que existem, na verdade, duas tendências nesse "classicismo": uma que visa reencontrar a objectividade total na "música pura"; outra, mais válida, que se baseia em uma dialética histórica para caracterizar uma nova "universalidade" de estilo. (p. 17)

Pese embora a constatação de Boulez estar dirigida ao fenómeno concreto da composição musical, nomeadamente nas tendências composicionais do início do século XX, as tendências que o compositor francês exalta são na verdade constatáveis em todos os planos da actividade musical. Neste sentido, Meyer (1961) começa por falar sobre a existência de um consenso generalizado a todas as culturas, transversal a compositores, a *performers*, a teóricos e a críticos, em torno do facto de a música tem uma função comunicativa com os seus ouvintes; onde parece não haver consenso é acerca dos factores que constituem o significado musical. Para o autor, este último aspecto tem gerado duas posições teóricas divergentes que denomina, uma, de "absolutistas" e outra de "referencialistas":

A principal diferença nas opiniões consiste naqueles que remetem o significado musical para o contexto exclusivo da obra em si, através da percepção das relações estabelecidas dentro da obra musical, e naqueles que sustentam que, para lá disto acresce algo de abstracto, significados intelectuais, na medida em que a música também comunica significados que de alguma forma se referem a conceitos extramusicais, acções, estados emocionais e carácter²⁴. (p. 1)

Esta tendência para a "separação de águas" sobre as formas de pensar o processo de criatividade musical remete-nos para uma necessidade de reflectir sobre o assunto à luz

²⁴ Tradução minha. Texto original: "*The first main difference of opinion exists between those who insist that musical meaning lies exclusively within the context of the work itself, in the perception of the relationships set forth within the musical work of art, and those who contend that, in addition to these abstract, intellectual meanings, music also communicates meanings which in some way refer to the extramusical world of concepts, actions, emotional states, and character*" (Meyer, 1961, p. 1).

do que verdadeiramente se apresenta como essencial na música. Ao encontro desta preocupação, Flink (2001) constatou que actualmente ocorre um fenómeno na plataforma da Internet e que diz respeito à “música clássica”, onde se colocam questões ao grande público, tais como: “What’s the *deepest* piece of music?” (p. 102). Perante isto, as respostas apoiam-se, normalmente, em considerações extramusicais cujo significado está consagrado no senso universal, ausentando a possibilidade de a estrutura abstracta na música – que a organiza nos níveis elementares – poder, através dela, conferir a noção de profundidade, qualquer que seja o sentido da exegese. O autor conclui que as noções de *superficialidade* e *profundidade* na música são de difícil corroboração, acrescentando a isto o facto de que vivemos numa era que renuncia tais conceitos a coberto dos auspícios da designação “pós-moderna”.

Numa visão mais precisa sobre a reacção que fazemos (enquanto seres humanos) à música, Brown (2009) refere que as emoções reportam a situações específicas sobre as quais se dá uma avaliação pessoal do significado emocional. Na maioria dos casos, reconhecemo-lo virtualmente, ou seja, sem sentir a emoção mas apenas experienciando o seu sentido estético. O autor conclui que a maioria das emoções que são induzidas conduzem a uma avaliação estética (através de factores emocionais e de excitação) baseada em duas representações essenciais: alegria e tristeza.

Talvez isto ajude a explicar a razão pela qual as noções de *superficialidade* e *profundidade* na música podem estar relacionadas com a condição sociocultural dos dias de hoje, na medida em que o essencial possa ser aquilo que consiga reunir características mais adequadas para um consumo imediato e efémero. Contudo, na perspectiva dos músicos a questão tem, necessariamente, de extrapolar o plano utilitarista e, neste sentido, Flink (2001) invoca as palavras de Heinrich Schenker para advertir para a importância da análise musical como meio de alcançar os prenúncios de uma suposta *profundidade* na estrutura musical:

“ Actualmente, sobrevoam-se as obras de arte da mesma forma como se sobrevoam as aldeias, cidades, palácios, castelos, campos, bosques, rios e lagos. Isto contradiz não só os preceitos

históricos de uma obra de arte mas também – a sua coerência, a sua interinidade, que exigem serem exploradas”²⁵ (p. 108).

Posto isto, parece-me razoável considerar que a avaliação do sentido musical não pode ser colocada de igual modo ao comum espectador como ao músico. Sobre este último agente recai uma responsabilidade natural que lhe está acrescida pelo facto de ele ter o dever deontológico de manusear a sua matéria prima com conhecimento de causa. Necessariamente porque a obra musical não se apresenta para o músico-instrumentista como um fim em si própria, ao contrário do que sucede com o espectador comum que não possui as mesmas ferramentas que os músicos para o efeito. É sabido que a análise musical opera ao nível da evidenciação de fórmulas composicionais que, por sua vez, resultam da estruturação e organização dos elementos musicais. Parece-me plausível que o entendimento da estrutura musical, enquanto composição, possa ser uma mais valia para o acto da performance, a questão é saber se as técnicas de análise musical podem permitir o acesso a informação susceptível de se transformar em efeito sonoro concreto. Para se entender isto é necessário recuar à circunstância na qual a análise despoletou enquanto disciplina da teoria musical.

Desde cedo que, na história da civilização ocidental, a música teve uma associação com a matemática: inicialmente do conhecimento dos Gregos e posteriormente inserida no contexto da pedagogia romana na categoria *quadrivium*; a influência que a matemática teve na origem do sistema tonal, através dos cálculos proporcionais que subjazem à série de harmónicos. Segundo Samson (2001), a análise musical foi instituída na esfera da teoria musical na transição para o século XX, por força de uma divergência em torno da teoria pedagógica do século XIX: a intelectualização da natureza musical e a criação de fórmulas para a composição. As sínteses teóricas preconizadas por Schoenberg e Schenker são exemplo da resolução dessa divergência, substituindo normas por sistemas. Segundo o mesmo autor, a análise musical opera subjacente à análise estética na medida em que a criação musical contém elementos que reconhecemos e valorizamos ao ponto de a considerarmos arte; deriva na sequência de outros métodos

²⁵ Tradução minha. Texto original: “*Today one flies over the work of art in the same manner as one flies over villages, cities, palaces, castles, fields, Woods, rivers, and lakes. This contradicts not only the historical bases of the work of art but also—its coherence, its inner relationships, which demand to be ‘traversed’*” (Flink, 2001, p. 108).

estabelecidos no domínio das ciências naturais, através de um processo filológico conhecido por “seriação”.

A análise musical está confinada, desde a sua origem, a corresponder aos requisitos da composição musical. Porém, a sua aplicabilidade à performance musical tem sido alvo de divergência, na qual se compreendem duas posturas contraditórias: 1^a) a que considera a análise séria como a base da interpretação; 2^a) a que considera que a análise musical não tem correspondência com a performance (Rink J. , 2005). Adorno (2003) é um dos autores que defende a primeira abordagem referida anteriormente:

A dificuldade de qualquer análise musical é que quanto mais se explora e reduz algo a unidades mínimas, é quanto mais se aproxima do som simples, e toda a música consiste em sons simples. Assim, o mais específico torna-se mais geral e, no mau sentido da palavra, abstracta. Mas se prescindirmos da análise detalhada, perdem-se as conexões. A análise dialéctica é uma tentativa de superar todos os perigos das outras²⁶. (p. 14)

Do mesmo lado está Howat (2005) quando refere que o "*musical feeling*" não legitima aquele que sob este pressuposto procede a alterações das indicações do compositor, atitude que o autor considera equiparável à daqueles que, por outro lado, obedecem à notação musical sem sentido crítico (p. 4); o sentimento musical deve ser explorado na sua fonte primária, através da aplicação das técnicas da análise musical ao texto original do compositor, pois só desta forma é que quaisquer alterações poderão ser válidas; a relação entre a notação e a música pode ser entendida através da relação de um pintor com a tela que pinta, na medida em que este se aproxima do objecto artístico para focar determinado pormenor e se afasta dele para ter uma visão mais ampla, também a performance pode resultar de um processo similar entre a aproximação com o texto musical e o distanciamento que permitirá a realização sonora.

Convém relembrar que a análise musical surge como uma disciplina teórica de suporte à composição musical e que a sua aplicação à *praxis* musical não tem ocorrido de igual modo. Contudo, a aproximação entre a análise e a performance (interacção entre a teoria

²⁶ Tradução minha. Texto original: "*La dificultad de cualquier análisis musical consiste en que, cuanto más disuelve y recurre uno a unidades mínimas, tanto más se aproxima al mero sonido, y toda la música consiste en meros sonidos. Lo más específico se convierte así en lo más general y, en el mal sentido de la palabra, abstracto. Pero si se prescinde del análisis detallado, se pierden las conexiones. El análisis dialéctico es un intento de superar cada peligro en el otro*" (Adorno, 2003, p. 14).

e a prática) pode promover benefícios mútuos no plano da renovação dos conceitos existentes. Assim o refere Samson (2001) quando afirma que existe uma “inércia” por parte das instituições de ensino da música em considerar o potencial da análise musical na construção de conhecimento especializado; destaca o exemplo das escolas americanas que praticam aquilo que o autor define como “*New Musicology*”, como sendo uma forma subentendida de reagir à separação entre a análise musical e a musicologia histórica (p. 37); salienta, também, a importância do diálogo interdisciplinar que se estende a outras áreas como a psicologia cognitiva e o estruturalismo linguístico.

A intenção de alargar o âmbito da análise musical a outros campos do conhecimento de forma a permitir novas perspectivas foi primeiramente postulada por Dahlhaus, ao tornar clara a necessidade de instituir uma análise de segunda ordem com um propósito mais interpretativo do que descritivo. Baseada na interpretação de dados elementares, contextualizando-os e relacionando-os, esta "nova ordem" não se restringe à evidenciação dos fenómenos musicais elementares de forma isolada e de acordo com as teorias musicais elementares, sendo que se torna necessária a integração desses elementos num sentido interpretativo onde a lógica e a expressividade possam ser inteligíveis. Estabelecendo uma relação entre a análise de uma obra e o seu contexto histórico Dahlhaus (1983) acredita que se criam condições para explorar uma mensagem hermenêutica na música que não se percebe pela análise circunscrita a elementos das técnicas de composição:

A abundância de relacionamentos musicais é algo que não pode se torna legível a partir da notação sem ter em conta outras proposições. Esta só se revela enquanto for o resultado de análises ou de interpretações provenientes de mudanças, princípios historicamente variáveis que podem ser aceites ou rejeitados. . . o juízo estético, portanto, depende de um juízo de facto que por sua vez, inclui uma decisão estética sobre a validade ou invalidade das premissas subjacentes às análises²⁷ (p. 38)

Tal como foi referido anteriormente, a análise musical combinada com a musicologia histórica pode estar à altura de permitir uma compreensão mais alargada das obras

²⁷ Tradução minha. texto original: "*Musical abundance of relationships is a fact that cannot be read from notation without further propositions. It reveals itself only as the result of analyses or interpretations proceeding from changing, historically variable principles which one may accept or reject . . . Aesthetic judgment thus depends on a factual judgment which in turn includes an aesthetic decision about the validity or invalidity of the premises underlying the analyses*" (Dahlhaus, 1983, p. 38).

musicais. O desafio que se coloca é o de saber se o mesmo pode acontecer numa relação igual com a performance musical. Lester (2005) defende que "os *performers* poderiam entrar na discussão analítica como artistas - simultaneamente como artistas e intelectuais, não como intelectuais inferiores que precisavam de aprender com os teóricos"²⁸(p. 214). Esta noção remete a actividade dos músicos-instrumentistas para o plano da necessidade de fundamentar as suas interpretações das obras musicais com base numa argumentação lógico-racional. Fazê-lo implica o emprego das técnicas de análise na tarefa de descodificação do texto musical enquanto estrutura orgânica.

Rothstein (2005) define quatro tipos de análise para fazer a aplicação da análise musical à performance musical: 1) a análise dos motivos e dos temas; 2) análise métrica; 3) análise frásica; 4) análise da condução das vozes segundo o modelo Schenkeriano. O autor não considera a análise harmónica por esta estar subentendida nas análises anteriores e relembra que a finalidade da análise é a de sintetizar informação, no sentido estrito de fornecer os fundamentos básicos sobre os quais a imaginação do instrumentista fará o resto (a construção da narrativa musical); o autor separa o conceito de dramatização do conceito analítico, na medida em que por vezes a dramatização de uma história tem uma verdade que pode não ser uma evidência analítica ou estrutural e vice-versa; considera que as performances não são explicações do texto musical são, isso sim, momentos onde se tem uma experiência real da obra musical.

É importante referir que na forma como o *A.:418* está estruturado não está prevista qualquer estratégia de base sobre a qual se deva concretizar a concepção musical interpretativa, nem ao nível do conteúdo expressivo nem ao nível do conteúdo técnico. Caberá a cada músico instrumentista, no respeito pelas suas idiossincrasias, gozar da liberdade para decidir sobre as abordagens técnico-expressivas mais adequadas para as suas interpretações musicais. De acordo com Correia (2003), no trabalho de preparação da interpretação de uma obra musical, os *performers* procedem a uma contextualização do sentido musical cuja concretização pode advir de uma ou da combinação entre: uma abordagem por livre associação de ideias, uma abordagem de análise de conteúdo

²⁸ Tradução minha. Texto original: "*Performers could enter analytical dialogue as performers – as artistic/intellectual equals, not as intellectual inferiors who needed to learn from theorists*" (Lester, 2005, p. 214).

formal, uma abordagem de enquadramento histórico. Neste sentido, o que este método propõe é uma forma legível de registar o processo de concretização musical aos níveis técnico-expressivo sem impor para este efeito uma ou outra abordagem estratégica, permitindo desta forma que seja cada instrumentista a decidir sobre as melhores estratégias de concepção musical interpretativa a adoptar.

Já a demonstração do *A.:418* aplicado à concepção interpretativa do *RV 418* tem a premissa clara – uma decisão do autor – de que o processo de contextualização musical consiste primariamente no estudo da partitura através da aplicação das técnicas de análise formal, análise harmónica e análise motivico-temática. A intenção não é seguramente a de compreender a trama musical na perspectiva das técnicas de composição mas, isso sim, a de evidenciar elementos formalmente estruturados que possam servir de base para a descodificação do sentido expressivo do texto musical. Pontualmente, as circunstâncias históricas inerentes ao *RV 418* poderão ser convocadas para a elucidação sobre determinados aspectos mas sempre num plano secundário e acessório, precisamente porque não é o objectivo do autor fazer uma reconstrução histórica mas sim uma leitura original do discurso musical do *RV 418*.

1.2.5 As Interpretações do RV 418

Por se tratar de uma obra musical da época do barroco, as tendências das interpretações do *RV 418* podem ser compreendidas de duas formas: as interpretações *puristas* (no sentido das práticas fidedignas da época do Barroco); as interpretações modernas (no sentido das práticas modernas). Para Bowen (2001), na senda de uma tradição performativa que engloba aspectos como os contextos intra/extra-pessoais dos performances, dentre as opções com as quais um músico-instrumentista se depara, uma diz respeito, desde logo, ao tipo ou estilo de performance a realizar, mais especificamente se se trata de uma performance re-criativa (numa perspectiva de descoberta do passado) ou uma performance criativa (numa perspectiva de descoberta do futuro); o autor refere a redescoberta de estilos performativos antigos que contêm universos técnicos e expressivos próprios.

Para aquele que pretende interpretar uma obra musical desta natureza, o tipo de abordagem a adoptar (*purista* ou *moderna*) surge como uma questão basilar, tendo em

conta que, independentemente da estrutura da concepção interpretativa, o tipo de recursos a utilizar em cada uma das abordagens implica, desde logo, a certeza de um resultado sonoro bastante distinto. Refiro-me, por exemplo, ao tipo de violoncelo sobre o qual se vai projectar o resultado sonoro, se, por um lado, será um violoncelo com características próprias da época do Barroco, ou se, por outro, será um violoncelo com características organológicas actuais; a inevitabilidade será um resultado sonoro distinto que resulta, também ele, de abordagens técnicas e expressivas adequadas aos recursos de cada tipo de instrumento.

Perceber a importância do tipo de instrumento a utilizar aquando da interpretação de uma obra musical do barroco em termos de abordagem interpretativa e de resultado sonoro implica um olhar em retrospectiva histórica sobre a evolução organológica do violoncelo. Deste modo, começar por dizer que o formato do violoncelo que mais se assemelha com o formato actual é o mais pequeno de muitos tamanhos que antecederam o formato do violoncelo barroco (Bonta *et al.*, 2001). A evolução deste instrumento, desde então, esteve sujeita a várias condicionantes, de entre as quais se destaca a influência que a sonoridade do piano teve nas transformações organológicas e técnicas do violoncelo, p.e., na época do Romantismo, dado que o piano foi o instrumento de eleição da grande parte dos compositores deste período, o violoncelo teve de evoluir no sentido de uma maior capacidade de intensidade sonora que pudesse fazer face ao potencial sonoro do piano.

Se no Barroco a sonoridade se fazia em grande medida com o recurso à reverberação, com o surgimento do piano, muitas foram as transformações que se operaram no violoncelo para que resultasse um maior exponencial sonoro (Pleeth, 1982). A tabela que se segue faz a caracterização dos violoncelos do Barroco e Moderno, relaciona as principais características e faz a dedução dos respectivos resultados sonoros:

Tabela I.3 *Comparação entre as características de um Violoncelo Barroco e um Violoncelo Moderno.*

Características	Violoncelo <i>Barroco</i>	Resultado sonoro	Violoncelo <i>Moderno</i>	Resultado sonoro
Braço (comprimento)	Curto	Menor amplitude de altura sonora	Longo	Maior amplitude de altura sonora
Escala (comprimento)	Curta		Longa	
Cavalete (altura)	Baixo	Menor pressão sobre o tampo – mais reverberação e menos intensidade sonora	Alto	Maior pressão sobre o tampo – menos reverberação e mais intensidade sonora
Espigão	Sem		Com	
Cordas (material)	Tripa	Sonoridade leve e baça – mais articulação e menor projecção sonora.	Metal	Sonoridade forte e brilhante – menos articulação e maior projecção sonora.
Afinação (la ref.)	415Hz		440Hz	

Outra consideração importante a este respeito concerne à evolução da ergonomia do arco. Inicialmente, com o tipo Merssene de 1620, cuja vara tinha uma curvatura concava face às cerdas (o que implicava o maior recurso à velocidade do arco e, portanto, maior leque de possibilidades ao nível da articulação e da reverberação sonora) e, gradualmente, no formato Viotti de 1790 já com uma curvatura convexa entre a vara e as cerdas (factor que permitia maior pressão sobre a corda e maior projecção sonora) (Pleeth, 1982).

Na sequência do que foi referido anteriormente, dão-se os casos das seguintes interpretações (em registos discográficos) que mostram bem as tendências de abordagem interpretativa relativas ao *RV 418*:

- a interpretação (*purista*) do violoncelista holandês Anner Bylsma (Vivaldi, 1992) baseada em práticas fidedignas;
- a interpretação (*purista*) do violoncelista Jonathan Cohen (Vivaldi, 2006) baseada em práticas fidedignas;
- a interpretação (*moderna*) do violoncelista Mischa Maisky (Vivaldi, 1995), baseada em práticas modernas;
- a interpretação (*moderna*) do violoncelista Han-na Chang (Vivaldi, 2008), baseada em práticas modernas.

Por detrás da dicotomia entre as opções de concepção musical de obras do barroco existe um enredo que envolve vários nomes pujantes da história recente da performance musical violoncelista, no qual se "esgrimam" argumentos na tentativa de ostentar uma de duas coisas: a autenticidade musical interpretativa numa perspectiva *purista* e a autenticidade musical interpretativa numa perspectiva *moderna*. Para caracterizar isto surgem, por um lado, os que defendem a abordagem *moderna*, neste caso pelas palavras do violoncelista Janos Starker (Janof, 1996):

A música não é estagne, nem deve ser. A música está em constante mudança devido às condições em torno da música e seus intérpretes. Vivemos num mundo diferente e tocamos instrumentos diferentes dos do tempo de Beethoven, por isso não podemos aspirar a tocar a sua música da forma como foi tocada no seu tempo. (p. 5)

Por outro lado, aqueles que tal como Anner Bylsma defendem a abordagem *purista*: "para tocar Bach, é preciso fazer algumas escolhas muito difíceis. . . . Eu optei pela abordagem mais antiga e estou muito feliz por isso, uma vez que tenho apreciado o processo de descoberta, como um arqueólogo"²⁹ (Janof, 1998, p. 3).

Para aprofundar esta questão é inevitável fazer referência à centralidade que as *Suites para Violoncelo solo* de J. S. Bach ocupam no seio da controvérsia que se tem gerado em torno das opções interpretativas no século XX, em particular na esfera do violoncelo. Esta obra foi trazida para a primeira linha do repertório do violoncelo pela mão de Pablo Casals nas décadas de 1930 e 1940 através de uma primeira interpretação da obra com base numa edição arranjada por Friedrich Grützmacher. Contudo, com a descoberta das *Suites* de Bach e a sua primeira interpretação inicia-se um fenómeno que pode ajudar a explicar a divergência entre abordagens interpretativas na perspectiva dos violoncelistas.

²⁹ Tradução minha. Texto original: "When playing Bach, one must make some very difficult choices . . . I chosen the later approach and am very happy that I did, since I have enjoyed the discovery process, like an archaeologist" (Janof, 1998, p. 3).

Bernard Greenhouse, lança o primeiro mote de discussão ao contar uma história curiosa acerca da sua estadia em Prades enquanto recebia orientação do mestre catalão:

Estudei a Suite em Re menor de Bach durante três semanas. Ele insistia em certas arcadas e dedilhações para cada andamento, o que significava que eu tinha que anotá-las na minha partitura exactamente como ele fazia. Fizemos toda a suite à sua maneira. Após algum tempo, comecei a sentir-me aborrecido, e finalmente disse-lhe: “Sr. Casals, estou convencido de que vou terminar por simplesmente fazer uma pobre imitação sua.” Ele respondeu, “Não te preocupes com isso. Pousa o teu violoncelo e escuta.” De seguida tocou a Suite em Re menor completa, alterando as arcadas e dedilhações que me tinha dado durante as últimas três semanas. Eu permaneci absolutamente estarecido até ao fim. Ele sorriu e disse, “Esta é a verdadeira lição sobre como tocar Bach. Deves aprendê-lo tão bem ao ponto de poderes lembrar-te de cada ideia que tiveste enquanto praticaste. Depois esqueces tudo e improvisas³⁰.” (Janof, 1998, p. 5)

Em primeira análise, a história que Greenhouse descreve reflecte uma prática pedagógica que é comum na transmissão de conhecimento nas práticas musicais instrumentais. O processo de aprendizagem por via da imitação tem sido um poderoso utensílio ao dispor das actividades musicais, tal como descrito por Correia (2007):

Na imitação, o aluno, ao imitar o seu professor, percebe mais do que consegue representar mentalmente já que grande parte da informação é assimilada e reproduzida por *mimesis* de um modo inconsciente, *tacitamente* portanto. As instruções verbais podem referir-se a aspectos técnicos mas também a aspectos estruturais da obra a ser tocada ou ainda à verbalização de qualquer uma das outras estratégias e neste caso implicarem também conhecimento tácito. (p. 4)

A questão não é nem a validade da imitação como estratégia de intervenção pedagógica, nem a influência que Casals teve no plano do violoncelo do século XX. Na descrição de Greenhouse, ambas as concepções apresentam-se com uma eficácia indubitável, contudo, existem algumas vozes críticas que questionam os benefícios desses procedimentos, por exemplo:

- Pleeth (1982) refere que toda uma geração de violoncelistas teve contacto com o repertório do Barroco através de uma visão distorcida do discurso musical original, não só no que respeita a questões de instrumentação mas também em

³⁰ Tradução minha. Texto original: “I studied Bach’s D minor Suite for three weeks. He insisted on certain bowings and fingerings for each movement, which meant that I had to write into my part exactly what he did. We went through the entire suite in this manner. After a while, this started to bother me, so I finally said to hi, ‘Mr. Casals, I am concerned that I will end up being just a poor imitation of you.’ He replied, ‘Don’t you worry about that. You just put your cello down and listen.’ He then played the entire D minor Suite, changing all the bowings and fingerings from what he had taught me during the last three weeks. I sat there absolutely aghast as he finished. He smiled and said, ‘Now that’s the real lesson of how to play Bach. You must learn it so well that you remember every single idea that you have had in your practice. Then you forget everything and improvise.’ (Janof, 1998, p. 5).

termos de indicações técnicas e expressivas; na base disto estiveram as edições e arranjos das obras dos períodos do Barroco e do Clássico que têm retirado a beleza original das mesmas: “O seu charme e profundidade expressiva estão fortemente diminuídos ou totalmente destruídos pelas edições e arranjos, e no final somos nós quem perde com isso³¹” (p. 139);

- Bylsma não considera Casals um “grande cientista do violoncelo ou da música”, e refere também que as considerações que este teceu sobre como tocar as Suites de Bach revelam mais sobre o indivíduo que as toca do que propriamente sobre aquele que as compôs; no seu livro intitulado “*Bach, The Fencing Master*” Bylsma (2001) reage ao que diz ser uma obsessão do mundo contemporâneo em gerar a uniformidade; afirma haver um distanciamento entre a forma de pensar actual e a forma de pensar que existia quando os compositores criaram a sua música, e que isto resulta numa abordagem arrogante às obras musicais do passado na medida em que se aplicam conceitos modernos à interpretação (Janof, 1998, p. 2).

Outros violoncelistas proeminentes contrapõem argumentos face à abordagem interpretativa descrita anteriormente e corroboram a intervenção de Casals enquanto personalidade central da história recente do violoncelo:

- Numa entrevista realizada a Natalia Gutman esta é questionada acerca da dita “Escola Russa” à qual a concepção sonora de Rostropovich está associada, a mesma concepção de grande amplitude sonora existente nas gravações das *Suites* e que se distancia da concepção sonora do Barroco. Mais à frente, Gutman diz que Rostropovich não considerava a maneira de tocar *alla* barroca, se não entenda-se nas suas próprias palavras: “Ele acreditava que os instrumentistas deviam trazer Bach para a actualidade e não os instrumentistas a reportarem-se ao tempo de Bach³² (Janof, 1999, p. 4);

³¹ Tradução minha. Texto original: “*Their charm and depth of expression are greatly diminished or destroyed entirely by such editing and arrangements, and we are the ones who lose out in the end*” (Pleeth, 1982, p. 139).

³² Tradução minha. Texto original: “*He believes that you should bring Bach to our time, not go back to Back’s time*” (Janof, 1999, p. 4).

- Mstislav Rostropovich, no libreto que acompanha a sua gravação da obra de Bach para a editora *EMI Classics*, datada de 1995, dizendo que na sua opinião Casals é o nome mais importante na história do violoncelo, e que a sua influência nele terá sido intensa e determinante. Também o célebre violoncelista russo, se baseou no manuscrito existente das suites com o autógrafo da segunda esposa de J. S. Bach, só no final da sua vida teve a iniciativa de gravar esta obra tal como se percebe nas suas palavras, no referido libreto: “Agora tenho que ter coragem e gravar todas as suites de Bach...”³³ (Bach, 1995).

Harnoncourt (1990) explica o fenómeno do revivalismo da música histórica como o reflexo de um distanciamento cultural devido à cisão entre as tradições culturais ancestrais e contemporâneas, em parte pelo facto de a música do barroco e as práticas musicais inerentes a este período terem sido relegadas para o esquecimento durante séculos, e que quando se retomou esse repertório de novo, já se tinham perdido as prerrogativas que tinham consubstanciado as práticas e a estética musical originais; esta falta de relação com o sentido cultural do passado fez com que o repertório musical do Barroco fosse resgatado do esquecimento através da adição de elementos próprios das épocas contemporâneas; dá-se o caso de a idealização sonora da época do Romantismo ter características em tudo opostas à idealização sonora da época do Barroco e daí resultar uma eventual alteração, mais ou menos substancial, do sentido musical.

Pleeth (1982) refere que a maior dificuldade que as práticas instrumentais do século XX acarretam se deve ao facto de estas não considerarem as práticas instrumentais do passado, o que representa uma limitação em termos da expressividade musical que faz com que grande parte dos violoncelistas ignorem a panóplia de recursos tímbricos e sonoros em geral do violoncelo, especialmente quando se interpreta a música antiga; no lugar de uma compreensão justa do estilo e das práticas musicais das eras antigas, o autor considera que as qualidades sonoras provenientes das modificações organológicas e culturais adulteraram o sentido genuíno da música antiga e para isso faz a seguinte analogia:

³³ Tradução minha. Texto original: “Now I must pluck up courage and record all the Bach suites...” (Bach, 1995).

Foi como se um pintor tivesse descoberto a cor vermelha pela primeira vez e quisesse pintar tudo de vermelho. Muitos violoncelistas pareciam acreditar que a única sonoridade que plausível tinha sido descoberta pelos românticos tardios – e quando tocavam música de outros períodos faziam-no, também, pintando de “vermelho” romântico³⁴. (pp. 136-137)

Porém, a discussão sobre as abordagens interpretativas da música histórica têm sido objecto de apreciação valorativa na justa medida das considerações sobre a sua autenticidade. Para lá das questões práticas do fazer música, tais quais se apresentam para um músico-instrumentista, há um campo especulativo que se ergue no sentido de explorar reflexivamente a questão. Neste sentido Small (1998) afirma:

Algo que é desnecessário no sentido de aferir o bom desempenho de uma performance é o tipo de preocupação obsessiva pela sua autenticidade relativamente ao texto escrito pelo compositor e, também, a preocupação obsessiva pela fidelidade a ele que parece caracterizar tanto a performance de concerto contemporânea³⁵. (pp. 216-217)

Kivy (1995) refere "os performers são, principalmente, fazedores, não são pensadores ou conhecedores (no sentido teórico). A questão é o que eles deveriam fazer? Mais especificamente, se eles devem ser autênticos?"³⁶ (p. xiii). Assim, o autor define quatro requisitos fundamentais para reconhecer a autenticidade de uma performance de música histórica: a autenticidade da intenção autoral, a autenticidade da sonoridade contemporânea, a autenticidade da prática contemporânea e o senso de autenticidade própria que emana da sua própria pessoa.

Para Steiner (1993) a musicologia e a crítica musical não alcançam a compreensão de sentido que só a execução musical pode permitir, ao contrário dos ofícios que teorizam sobre o acto musical, o executante dá de si próprio à causa da interpretação, um investimento que vai além das vivências exteriores, no sentido da profundidade interior.

³⁴ Tradução minha. Texto original: "*It was as if a painter, discovering the colour red for the first time, wanted to paint everything in red. Many cellists seemed to believe that the only sound worth hearing on the cello was discovered by the late Romantics – and when they played music of any other period they painted it Romantic 'red' as well.*" (Pleeth, 1982, p. 136-137)

³⁵ Tradução minha. Texto original: "*One thing we do not need in order to bring about a good performance is the kind of obsessive concern for authenticity of the composer's written text and the equally obsessive concern for fidelity to it that seems to characterize so much contemporary concert performance*" (Small, 1998, pp. 216-217).

³⁶ Tradução minha. texto original: "*Performers are, primarily, doers, not thinkers or knowers (in the theoretical sense). The question is, What should they do? More particularly, Should they be authentic?*" (Kivy, 1995, p. xiii).

Numa análise comparativa entre a partitura das *Suites* de J. S. Bach e algumas interpretações registadas em formato áudio, Kivy (1995) conclui o seguinte:

A questão é que Casals, tal como o violinista do barroco ornamenta a sua parte, "adicionou e suprimiu notas". O *Melograph* mostra que a interpretação de Casals não corresponde ao que está escrito, tal como as execuções de Geminiani não correspondiam ao que Corelli tinha escrito . . . podíamos, penso eu, ter chegado a uma conclusão mais directa através da simples constatação de que há várias performances da mesma obra musical que revelam diferentes resultados sonoros³⁷. (p. 132)

1.2.6 Sinopse

Com base no que anteriormente foi referido, retiro as seguintes conclusões:

- 1) A produção bibliográfica para violoncelo demonstra uma tendência para tratar as questões técnicas de manuseamento técnico instrumental. Em detrimento disto está a falta de explanação que faça perceber a relação directa entre esses pressupostos técnicos e a concepção expressiva do repertório musical em concreto. Neste sentido, o *A.:418* apresenta-se como o modelo estratégico que opera aos níveis da técnica e da expressividade como forma de permitir evidenciar o processo de concepção interpretativa do discurso musical;
- 2) O *RV 418* representa uma das primeiras obras do género concertante que elevam o violoncelo ao plano musical solista, uma das razões pelas quais se justifica a escolha desta obra para aplicar e demonstrar no presente trabalho o *A.:418*;
- 3) As técnicas de análise musical podem ser um meio para perceber o discurso musical original do compositor (partitura) no sentido de, a partir daqui, se poderem constituir premissas expressivas para a concepção musical interpretativa do *RV 418*;
- 4) As interpretações do repertório da música antiga para violoncelo revelam-se numa perspectiva dualista de abordagem musical interpretativa: *purista* e *moderna*. Perante esta dicotomia, a minha interpretação consistirá numa

³⁷ Tradução minha. Texto original: "The point is that Casals, like the baroque violinist who ornaments is part, has "added and subtracted notes." The *Melograph* shows that Casals plays is not what is written, in the very same sense in which what Geminiani played was not what Corelli had written . . . we could, I think, have gotten our conclusion far more directly with the simple observation that various performances of the same work by different performers don't sound the same" (Kivy, 1995, p. 132).

projecção pessoal (que não se identifica exclusivamente com a abordagem *purista* nem com a abordagem *moderna*) da obra musical, no sentido de poder constituir novas premissas para alargar as perspectivas de abordagem interpretativa e, talvez, criar uma nova plataforma de discussão de ideias relativamente à interpretação de repertório musical desta natureza.

**II. MÉTODO DE SISTEMATIZAÇÃO DA CONCEPÇÃO
MUSICAL INTERPRETATIVA *A.:* 418**

II.1 Apresentação do A.:418

O método A.:418 enquadra-se na lógica das metodologias qualitativas³⁸ e tem como finalidade estabelecer-se como uma estratégia de investigação básica, nos domínios da performance e da interpretação musicais, que permita aos músicos-instrumentistas trazerem à luz do conhecimento os processos de concepção expressiva e técnica do repertório musical. A concepção musical interpretativa é um processo de cariz especulativo, realizado de forma sistematizada compreendendo três fases de concretização, dispostas na seguinte ordem metodológica: 1) concepção expressiva do discurso musical; 2) concepção técnica da concepção expressiva do discurso musical; 3) revisão da partitura através da adição de elementos descritivos dos processos de concepção expressiva e técnica ao discurso musical original.

A **concepção expressiva** do discurso musical tem por base a partitura original do compositor. Através da aplicação das técnicas de análise musical, o instrumentista vai evidenciar acontecimentos ao nível musical elementar capazes de consubstanciar a sua intenção expressiva face ao discurso musical. Este processo dá-se por via de uma simbiose entre as criação e interpretação musicais: a combinação dos dados subtraídos da partitura (obra do compositor) com os significados que lhe são atribuídos e convertidos em intenção expressiva (obra do instrumentista). A técnica que permite registar este processo simbiótico tem a designação de *Análise da Intenção Musical Interpretativa (AIMI)* e apresenta-se na forma de partitura onde a notação musical é adaptada por forma a evidenciar as intenções expressivas do intérprete sobre o material musical do compositor.

A **concepção técnica** da intenção expressiva respeita à fase em que o instrumentista procede à configuração técnica do discurso musical, através de um processo de interacção entre a concepção expressiva e as demandas técnicas do seu instrumento. Para tal, o método A.:418 estipula que esta fase se concretize por via da aplicação da

³⁸ No sentido indutivo, uma vez que se parte de uma situação particular (a concepção musical interpretativa) para uma situação geral (uma estratégia que permita tratar as concepções musicais interpretativas); no sentido descritivo, sendo que está vocacionada para relatar um processo e não, propriamente dita, a obtenção e tratamento dos resultados (Carmo & Ferreira, 2008).

Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa. Esta técnica de análise consoma-se na forma de partitura onde, de forma correlacionada com o texto musical, são enunciados vários níveis da técnica instrumental que consubstanciam factores de interferência básicos para a produção e a modulação sonoras. Recorrendo a uma paleta de símbolos próprios para o efeito, o instrumentista regista os parâmetros de manuseamento técnico para evidenciar os trâmites como pretende concretizar a idealização expressiva do discurso musical.

A **revisão da partitura** é o resultado final dos processos de concepção interpretativa descritos anteriormente. Ao texto musical original do compositor são acrescentados elementos derivados da concepção expressiva e da concepção técnica do discurso musical. Esta partitura revista constituirá uma fonte de referência básica para o processo de concretização sonora da obra musical, onde se combinam a informação disponibilizada pelo compositor e as informações que resultam da idealização expressiva e técnica feitas pelo instrumentista.

II.1.1 Partitura original

No contexto daquilo que são as práticas comuns na performance da música ocidental erudita, o registo escrito da obra musical, feita pelo compositor, é a base de trabalho sobre a qual os músicos instrumentistas desenvolvem as suas concepções interpretativas. Faz sentido, portanto, que a base de trabalho para a aplicação do método *A.:418* seja a partitura musical, considerando tal como a fonte primordial para construção das narrativas musicas. Porém, tendo em conta que podem acontecer numerosas leituras distintas feitas a partir do mesmo registo musical, e no sentido de permitir que essa diversidade não seja restringida, o presente método prevê que sejam os músicos-instrumentistas a decidir sobre a(s) forma(s) como pretendem fazer o tratamento do conteúdo musical, de acordo com:

- as características próprias da obra musical, no que concerne, p. e., ao estilo, género, forma, entre outras características musicais elementares. Com certeza, uma obra concebida no sistema tonal terá uma análise de conteúdo diferente da de uma obra escrita no sistema dodecafónico. Assim, as técnicas de recolha de

informação da partitura musical terão de ser coadunadas às necessidades específicas de cada obra musical;

- as idiossincrasias de cada músico, no que se pretende saber sobre a forma como desenvolvem a interpretação musical aos níveis físico, cognitivo e emocional. Mais, as suas concepções aos níveis das abordagens estilísticas da interpretação musical, nomeadamente sobre as abordagens assentes em práticas musicais fidedignas, modernas, ou outras.

Para perceber o encadeamento das fases metodológicas que constituem o desenvolvimento do *A.:418*, serão sequenciadas algumas figuras representativas desses processos. Assim, a *Figura II.1* representa o "estado embrionário" de todo o processo de concepção musical interpretativa, ou seja, a partitura que regista a intenção original do compositor, a partir da qual o músico-instrumentista vai decifrar as sintaxes do discurso musical:

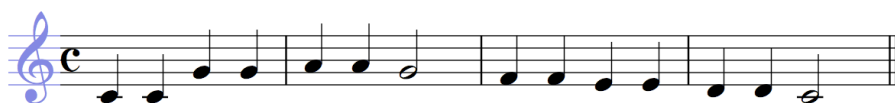


Figura II.1 Exemplo de uma partitura no estado original.

II.1.2 Análise da Intenção Musical Interpretativa (AIMI)

A *AIMI* é uma técnica de análise que permite desenvolver e registar a concepção expressiva do discurso musical. Apresenta-se na forma de partitura com recurso à notação musical e é acompanhada de uma descrição verbal sobre as opções expressivas concretizadas. Compete a cada músico-instrumentista adaptar a simbologia adequada para esta forma de análise, de acordo com as suas necessidades específicas.

A *Figura II.2* representa o aspecto geral da partitura conducente à *Análise da Intenção Musical Interpretativa*:

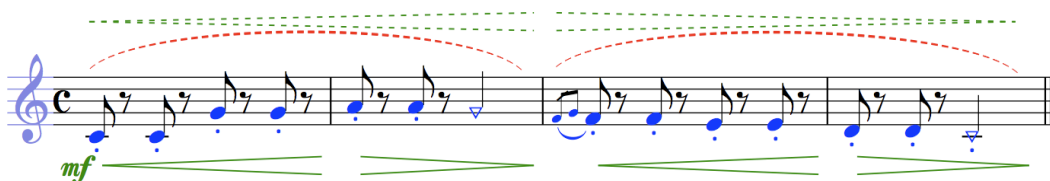


Figura II.2 Exemplo de uma partitura da *AIMI*.

Esta técnica é aplicada em três perspectivas sistêmicas que se organizam no espaço da partitura de forma a permitirem o entendimento da intenção expressiva a várias dimensões:

- *macroperspectiva* – compreende a análise da intenção expressiva à medida da duração das frases musicais ou momentos frásicos (variando consoante as características específicas da obra musical em estudo). Na *Figura II.3* pode-se constatar a forma como este procedimento opera no concreto da partitura da *AIMI*, sendo que a simbologia para o efeito encontra-se à parte superior do pentagrama:



Figura II.3 Exemplo da operacionalidade da macroperspectiva no contexto de uma partitura da *AIMI*.

- *mesoperspectiva* – aplica-se uma escala intermédia entre a perspectiva anterior e a perspectiva que se segue. Respeita à análise da intenção expressiva aplicada a parcelas melódicas das frases musicais ou momentos frásicos (variando consoante as características específicas da obra musical em estudo) A *Figura II.4* mostra como a *mesoperspectiva* acontece no contexto da partitura da *AIMI*, nomeadamente através da simbologia que é colocada à parte inferior da pauta:



Figura II.4 Exemplo da operacionalidade da mesoperspectiva no contexto de uma partitura da *AIMI*.

- *microperspectiva* – Opera à escala mais reduzida deste processo de análise. Respeita à análise da intenção expressiva aplicada às notas musicais (variando consoante as características específicas da obra musical em estudo) A *Figura II.5* exemplifica a *microperspectiva* aplicada à partitura da *AIMI*, nomeadamente através da transformação das configurações das notas musicais dentro da pauta:



Figura II.5 Exemplo da operacionalidade da microperspectiva no contexto de uma partitura da AIMI.

II.1.3 *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa (ATIMI)*

Esta estratégia metodológica tem como finalidade a configuração do discurso musical ao nível da técnica instrumental, por forma a permitir a exequibilidade das ideias expressivas delineadas na fase metodológica anterior. Aqui, cada instrumentista terá de decidir quais são os principais factores de interferência na concretização sonora, de acordo com as demandas específicas de cada instrumento musical. Esses factores serão registados, através de um sistema simbólico de referenciação, dentro de uma caixa de texto que se encontra disposta de forma paralela ao pentagrama. Esta disposição vai permitir que se percebam as configurações técnicas feitas para cada acontecimento musical inscrito no pentagrama.

A Figura II.6 representa o aspecto geral da partitura da ATIMI, onde se podem ver várias caixas de texto que se dispõem ao longo do sistema musical paralelamente ao pentagrama:

1.	x	y	x	y	x	y	x
2.	x	y	x	y	x	y	x
3.	x	y	x	y	x	y	x
4.	x	y	x	y	x	y	x
5.	x	y	x	y	x	y	x

Figura II.6 Exemplo de uma partitura da ATIMI.

II.1.4 *Revisão da Partitura*

Após os processos de concepção expressiva e de concepção técnica estarem concluídos, é altura de fazer o registo final das decisões interpretativas face ao texto musical original. O registo original da obra do compositor, conjuntamente com o registo da construção interpretativa do instrumentista, constituem a última fase do processo

metodológico *A.:418*, manifesta na forma de partitura revista. Isto acontece com a introdução de uma série de indicações expressivas e técnicas que reflectem a concepção interpretativa que o músico-instrumentista fez sobre a informação disponibilizada pelo criador da obra musical. A *Figura II.7* é um exemplo da configuração da partitura revista:



Figura II.7 Exemplo de uma partitura revista.

II.1.5 Conceitos Básicos

Todas as etapas analíticas são registadas em formato de partitura e através de linguagem simbólica desenvolvida e adaptada para o efeito, no sentido de fazer a correspondência directa dos elementos técnico-expressivos com o texto musical original. Assim, a partitura e a linguagem musical simbólica (notação musical) são o meio privilegiado para comunicar as intenções expressivas e técnicas da concepção interpretativa. Não obstante a isto estão as estruturas de discussão que permitem verbalizar os procedimentos analíticos, no sentido de uma descrição complementar feita sobre o conteúdo das partituras.

Sendo a partitura musical o princípio, meio e fim do método *A.:418*, todo o processo é desencadeado a partir do registo original do compositor, através da aplicação subsequente de formas de subtracção de sentido expressivo (que podem ser a análise musical, a pesquisa histórica ou a livre associação de ideias), por forma a possibilitar as idealizações expressiva e técnica do discurso musical.

A *Figura II.8* representa os níveis de interacção no processo de concepção interpretativa, em que:

- 1) a **Partitura** musical é, simultaneamente, a base e a finalidade de todo o processo de concepção interpretativa. Começa por ser o registo musical

original do compositor e termina sendo o resultado compósito entre o registo musical original e a concepção interpretativa;

- 2) a partitura musical é submetida ao processo de análise, p. e., no sentido de se subtrair informação pertinente para o entendimento da obra aos níveis musicais elementares, através da aplicação das técnicas da **Teoria** musical actuais (técnicas de análise musical). Este exemplo será usado daqui por diante para descrever esta fase metodológica, contudo, tal não inviabiliza a possibilidade de aplicação de outras formas de fazer sentido expressivo dos registos musicais escritos, as quais foram referidas anteriormente nos termos descritos por Correia (2003);
- 3) a informação permitida pela aplicação do previsto no número anterior vai interagir com as idiossincrasias dos músicos-instrumentistas (no sentido das a suas estruturas emocional e cognitiva) e gerar idealizações expressivas por via de um processo de **Imaginação**;
- 4) Após a fase de idealização expressiva do discurso musical, segue-se o processo de concretização **Técnica** das ideias expressivas. Nesta fase, a idealização sonora relaciona-se com o conhecimento técnico que o músico faz do seu instrumento:

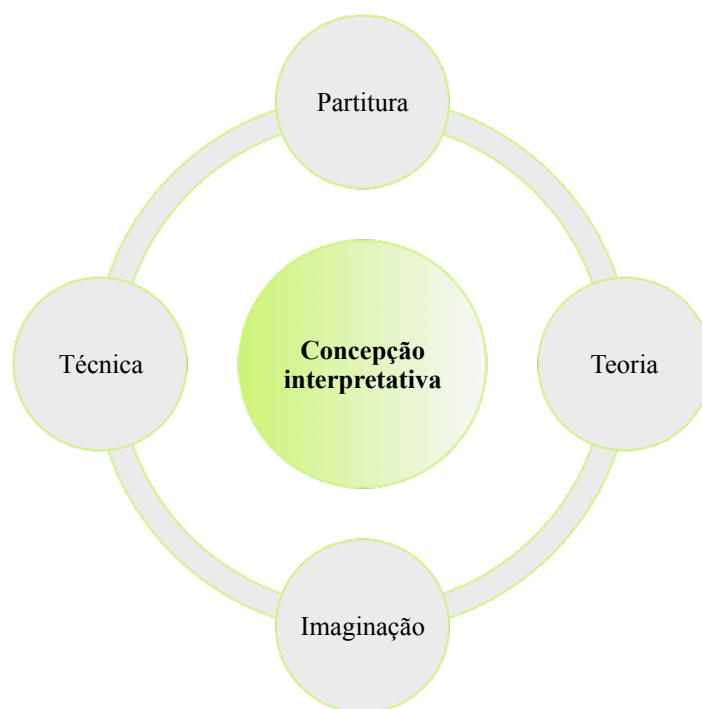


Figura II.8 Organograma do processo de concepção interpretativa.

Nesta sequência lógica podem-se entender duas perspectivas analíticas: uma, orientada para a compreensão da obra do compositor (por via da análise musical); outra, vocacionada para o entendimento da interpretação do músico-instrumentista (por via da análise interpretativa).

A análise musical pressupõe o estudo da forma, da harmonia, da melodia, da textura, entre outros níveis elementares, consoante as características específicas de cada obra musical. Note-se que o alcance da análise musical no contexto do método *A.:418* é o de contemplar as necessidades específicas da interpretação musical, razão pela qual não se pretende que este tipo de análise adquira os contornos de especificidade próprios das necessidades inerentes à composição musical. Assim, a informação subtraída por via da análise musical será aquela que constitua a base especulativa necessária para desencadear o processo de concepção musical interpretativa.

A análise interpretativa constitui o cerne do processo de idealização das narrativas sonoras. Estruturalmente é composto por oito fases que se organizam numa lógica gradual:

1ª fase) conducente ao enquadramento teórico da obra musical, extensível à informação histórica sobre a vida e obra do compositor;

2ª fase) respeita ao plano específico da análise interpretativa consoante o género musical e o que foi estabelecido na análise formal da obra musical. Tome-se, por exemplo, a hipótese de a obra em causa ser uma Sonata ao estilo clássico: a análise interpretativa é feita de forma específica e aplicada faseadamente a cada andamento constituinte. A aplicação desta fase varia consoante a estrutura da obra musical em causa;

3ª fase) compreende a análise interpretativa no concreto das secções formais que constituem a organização formal de cada andamento. Supondo que se trata de um primeiro andamento em forma Sonata, este passo da análise interpretativa é feito na seguinte sequência: primeiro no plano da secção formal da exposição, depois no plano da secção formal do desenvolvimento e finalmente no plano da reexposição;

4ª fase) esta fase define-se por perspectivar uma visão analítica direccionada para as frases melódicas que se organizam dentro das secções formais;

5ª fase) compreende a análise por comparação das edições em partituras da obra musical em estudo para uma compreensão da informação técnica e expressiva disponível;

6ª fase) visa a aplicação da técnica de *Análise da Intenção Musical Interpretativa (AIMI)* no contexto das frases melódicas na medida da evidenciação da conjuntura ideológica concebida para o discurso musical;

7ª fase) compete à aplicação da técnica de *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa (ATIMI)* no contexto das frases melódicas, no sentido da especificação sobre os requisitos técnicos (em termos de manuseamento do instrumento musical) para a concretização da idealização sonora feita na fase anterior;

8ª fase) refere-se à revisão da partitura da obra musical com base no acréscimo de indicações técnicas e expressivas que consubstanciam a idealização expressiva da narrativa sonora do discurso musical.

A figura que se segue faz a representação em sequência do processo metodológico descrito anteriormente:



Figura II.9 Organograma explicativo do processo metodológico do A.:418.

II.1.6 Considerações Finais

O A.:418 representa uma base especulativa sobre a qual os instrumentistas de música erudita poderão registar a forma como pensam as obras musicais, por forma a criar fontes de referência básicas para as actividades artísticas e científico-pedagógicas relacionadas com a performance musical. É, portanto, uma plataforma em aberto que os músicos poderão ajustar às suas necessidades específicas, às necessidades de cada instrumento, bem como às necessidades específicas de cada obra musical.

Neste sentido, a demonstração do método A.:418 que se segue é realizada tendo em conta as demandas concretas do Concerto para Violoncelo solo em La menor RV 418 de Antonio Vivaldi. Assim, todos os procedimentos metodológicos serão ajustados aos desígnios específicos desta obra em concreto.

Contudo, antes de se passar à demonstração no contexto do *RV 418*, vale a pena explorar um pouco o leque inesgotável de possibilidades de aplicação do método aqui proposto a outros contextos musicais e instrumentais, para que se possa fazer luz sobre o potencial e o alcance teórico-prático do presente estudo. Para o efeito, escolhi uma parcela de uma obra composta no sistema musical dodecafónico e para piano solo (os quatro compassos iniciais): "*Kinderstück*" de Anton von Webern.

O que pretendo demonstrar, ainda que a título exemplificativo, é a potencialidade que o *A.:418* tem para fazer adequar a sua estrutura a contextos musicais/instrumentais muito distintos do contexto musical e instrumental do *RV 418*, mais especificamente fazendo valer a transversalidade dos seus conceitos estruturais (sistematização da concepção interpretativa assente na relação directa entre o texto original, a concepção expressiva e a concepção técnica do discurso musical) como factores intrínsecos ao processo de concepção musical interpretativa.

Assim, começar por apresentar a parcela melódica no seu estado original e fazer a respectiva análise, no sentido de poder depreender pressupostos passíveis de consubstanciar uma configuração expressiva:

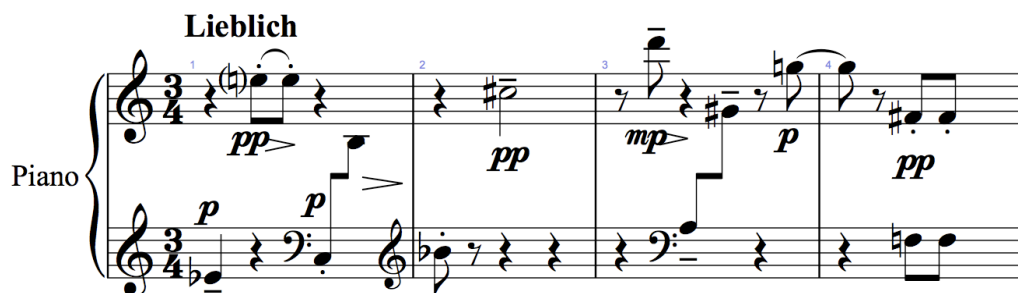


Figura II.10 Compassos 1-4 de *Kinderstück* de Anton von Webern segundo a edição Boosey & Hawkes (1967).

Esta parcela melódica é construída segundo a seguinte série de doze sons (base melódica da série dodecafónica no estado original):

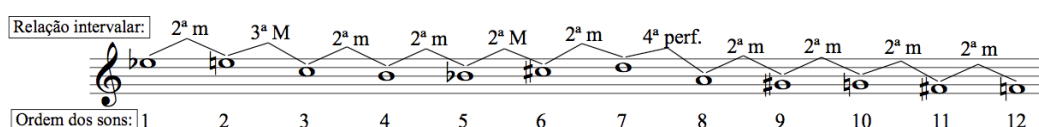


Figura II.11 Base série dodecafónica original de *Kinderstück* de Anton von Webern.

Esta série caracteriza-se pela predominância do intervalo de 2ª menor, ou meio-tom. Contudo, Webern dispõe a série no seu estado original recorrendo a várias técnicas. Primeiro, transpondo a tessitura original dos sons, por exemplo, variando entre uma a duas oitavas, nas direcções melódicas ascendente e descendente, relativamente à base serial dodecafónica original, conferindo desta forma uma maior diversidade de cores sonoras e diluição da percepção sonora dos intervalos de 2ª menor que na base serial original configuram alguns movimentos melódicos por cromatismo:

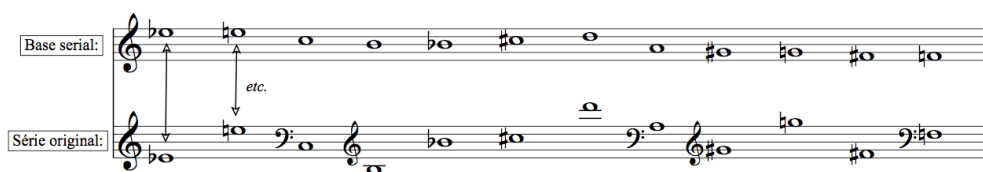


Figura II.12 Comparação entre a base serial original e a série original de *Kinderstück* de Anton von Webern.

Outra técnica de composição usada por Webern é a que opera ao nível motivico-temático. Apresenta dois padrões motivico-temáticos caracterizados, principalmente, pelo contraste ao nível rítmico. O primeiro padrão está no primeiro compasso (até ao primeiro tempo do c. 2) e baseia-se no uso de figuras rítmicas de durações de semínima e de colcheia. No segundo compasso (segundo e terceiro tempos) surge outro nível rítmico que me leva a considerá-lo como o segundo padrão motivico-temático, precisamente porque, em comparação com o antecedente, manifesta-se pelo uso de um valor rítmico aumentado, o equivalente à duração de uma mínima. No terceiro e quarto compassos acontece a repetição do primeiro padrão motivico-temático, desta feita variado, contendo alguns pormenores interessantes, tais como as variações no sentido da orientação melódica descritas na seguinte figura:

The image displays a musical score for 'Kinderstück' by Anton von Webern, specifically measures 1 and 3. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The score is annotated with various musical terms and transformations:

- Original:** Two boxes highlight the original motifs. The first box (red) is in measure 1, and the second box (blue) is in measure 3. Both boxes contain the original motif in both staves.
- Original retrógrada:** A blue box highlights the retrograde of the original motif in measure 3, specifically in the bass staff.
- Variação:** A red box highlights a variation of the original motif in measure 3, specifically in the treble staff.
- Inversão:** A green double-headed arrow points from the original motif in measure 1 to the variation in measure 3, indicating an inversion relationship.
- Dynamic markings:** The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano).
- Measure numbers:** The measures are labeled 'c. 1' and 'c. 3'.

Figura II.13 Análise motivico-temática da série original de *Kinderstück* de Anton von Webern.

Extraindo desta análise o que podem ser pressupostos para a concepção expressiva, entendendo o seguinte: tratando-se de uma obra construída sobre um sistema que assenta numa base matemática e que, portanto, não está orientada para servir os desígnios estéticos tais como se entendem na música tonal, considero que a concepção expressiva deve recair na valorização dos elementos formais e na forma como eles se apresentam. Assim, a intenção expressiva configura-se de forma a enfatizar o efeito sonoro dos elementos musicais ao nível da altura, da intensidade, da duração, da articulação sonoras, tendo sempre como princípio as indicações do compositor.

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A figura que se segue faz a representação da intenção musical interpretativa da respectiva parcela musical por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* (ver subcapítulo II.1.2) e da simbologia descrita nas *Tabelas II.4, II.5 e II.6*:

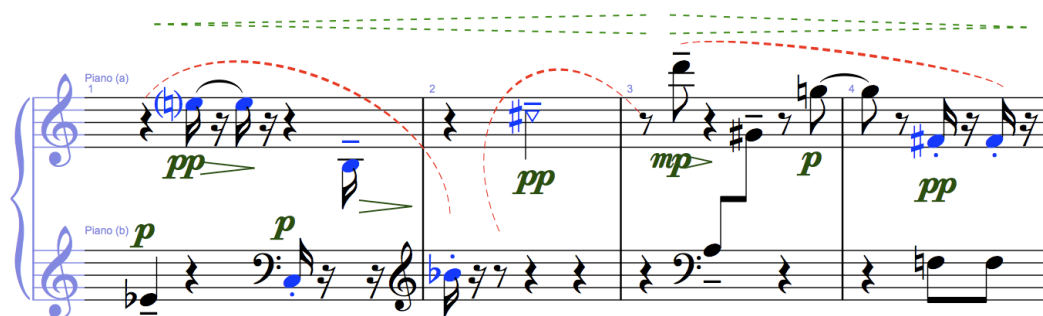


Figura II.14 AIMI aplicada aos cc. 1-4 de *Kinderstück* de Anton von Webern.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* considere-se que esta parcela melódica dispõe de três momentos frásicos (descritos e delimitados pelas ligaduras tracejadas a vermelho) aos quais compete uma configuração expressiva particular, dentro de uma organização geral em que os dois primeiros compassos causam tensão expressiva e os dois últimos compassos causam distensão expressiva, como se fosse uma pergunta e resposta (descrito pelos reguladores de intensidade tracejados a verde): o primeiro momento frásico tem a intenção de apresentar o primeiro padrão motivico-temático; o segundo momento frásico representa um momento de interrupção da condução expressiva que tinha vindo a ser traçada pelo primeiro momento frásico, portanto, terá a funcionalidade expressiva de suspender essa orientação expressiva e causar *suspense*; o terceiro momento frásico faz retorno à condução expressiva do primeiro momento, porém, o último momento frásico beneficia de uma carácter um pouco irónico (na medida da curiosa indicação original do compositor – *Lieblich* [doce]), por força da diferença provocada pela inversão de factores relativamente ao original (1º padrão motivico-temático) e da "interrupção" provocada pelo momento frásico que imediatamente o antecede.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, dizer que as indicações do compositor são elas próprias configurações expressivas a este nível analítico (reguladores de intensidade sonora e indicadores de dinâmica a verde). Um dos aspectos interessantes neste tipo/género de obras musicais é, precisamente, o facto de os compositores precisarem de informação expressiva com maior assertividade do que os compositores de épocas históricas transactas, o que faz com que grande parte da configuração expressiva já esteja prevista no texto musical original. A intenção é, portanto, respeitar integralmente

as sugestões expressivas originais descritas através das indicações que descrevem a configuração expressiva do compositor.

Quanto ao nível analítico da *microperspectiva*, pretende-se, fundamentalmente, enfatizar os contrastes ao nível da disposição rítmica através da ênfase da duração e da articulação das notas. Assim, considere-se que a nota sobre a qual recai maior carga expressiva (acentuação agógica) é o Do# índice 4 no segundo compasso.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Para fazer a configuração da concepção técnica foi necessário adaptar a simbologia de acordo com as demandas específicas deste instrumento musical. Assim, decidi que os níveis técnicos de interferência na modulação sonora seriam a pressão e a duração da respectiva pressão dos dedos da mão esquerda sobre o teclado do piano e o uso dos pedais *una corda* e de *sustain*. Segue-se a legenda descritiva dos símbolos utilizados:

- **1a.** – Referente à pressão exercida pela mão direita sobre o teclado. Varia entre os seguintes níveis de referência e respectivos efeitos: – = pressão baixa; / = pressão média; + = pressão alta; < = aumento gradual da pressão; > = diminuição gradual da pressão;
- **2a.** – Referente à duração da pressão exercida pela mão direita sobre o teclado. Varia entre os seguintes níveis de referência e respectivos efeitos: – = pressão baixa; / = pressão média; + = pressão alta; < = aumento gradual da pressão; > = diminuição gradual da pressão;
- **3.** – Referente ao uso do pedal *una corda*. É referenciado com os seguintes símbolos e respectivos efeitos: \mathfrak{P} = pedal activado (pressionado); \mathfrak{X} = pedal desactivado;
- **1b.** – Referente à pressão exercida pela mão esquerda sobre o teclado. Varia entre os seguintes níveis de referência e respectivos efeitos: – = pressão baixa; / = pressão média; + = pressão alta; < = aumento gradual da pressão; > = diminuição gradual da pressão;
- **2b.** – Referente à duração da pressão exercida pela mão esquerda sobre o teclado. Varia entre os seguintes níveis de referência e respectivos efeitos: – =

pressão baixa; / = pressão média; + = pressão alta; < = aumento gradual da pressão; > = diminuição gradual da pressão;

- 4. – Referente ao uso do pedal de *sustain*. É referenciado com os seguintes símbolos e respectivos efeitos: $\mathfrak{P}+$ = pedal totalmente pressionado; \mathfrak{P} = pedal pressionado a meio uso; $\mathfrak{P}-$ = pedal pressionado no mínimo; \ast = pedal desactivado.

A figura que se segue faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- no que respeita à técnica das mãos esquerda e direita, configurei os níveis de modulação sonora de acordo com o efeito sonoro desejado, ou seja, tendo em conta que existem três níveis de dinâmica (*pianissimo*, *piano* e *mezzopiano*), mais os reguladores de intensidade *decrescendo*, fiz corresponder os níveis de referência da pressão e da duração da pressão dos dedos sobre o teclado de acordo com as demandas específicas dos parâmetros sonoros, respectivamente. As dedilhações foram concebidas tendo em conta a melhor viabilidade deste tipo de execussão técnica, principalmente ao nível do conforto;
- Conducente à técnica de pedais, dizer que optei por usar o pedal *una corda* com efeito sobre toda a parcela melódica, no sentido de permitir uma sonoridade de baixa intensidade que, de algum modo, pudesse corresponder, também, à indicação de expressividade postulada pelo compositor no início da peça – *Lieblich*. O pedal de *sustain* foi usado no segundo tempo do primeiro compasso de modo a permitir executar a indicação de articulação sugerida pelo compositor, tendo em conta que este efeito (*legato* sobre *stacatto*) pode, com o uso do pedal, conferir uma maior diversidade de efeitos sonoros, tal como a configuração das duas últimas notas da frase melódica, ainda que ao nível da técnica manual, configuradas com níveis de pressão e duração da pressão distintos, podem colaborar para enriquecer a "paleta de cores tímbricas" da frase melódica:

Figura II.15 ATIMI aplicada aos cc. 1-4 de *Kinderstück* de Anton von Webern.

Revisão da partitura. A figura que se segue representa a revisão da partitura original, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e termo dos momentos frásicos que constituem a frase melódica através dos símbolos descritos na *Tabela II.14*;
 - Inseri reguladores de intensidade entre parênteses para referenciar a construção sonora da frase em três momentos frásicos (ver a legenda dos símbolos na *Tabela II.15*), tendo em conta a configuração expressiva prevista na *AIMI* (três momentos frásicos contrastantes);
 - Como reforço da ideia referida no ponto anterior, coloquei a indicação de acentuação agógica (ver *Tabela II.24*) sobre o DO# do segundo compasso, no sentido de destacar esta nota em termos expressivos na construção geral da frase melódica.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério da comodidade da execussão técnica e coloquei indicações relativas ao uso dos pedais *una corda* e *sustain* no sentido de informar sobre a configuração técnica a este nível, de acordo com o efeito sonoro idealizado aquando da configuração expressiva feita anteriormente;

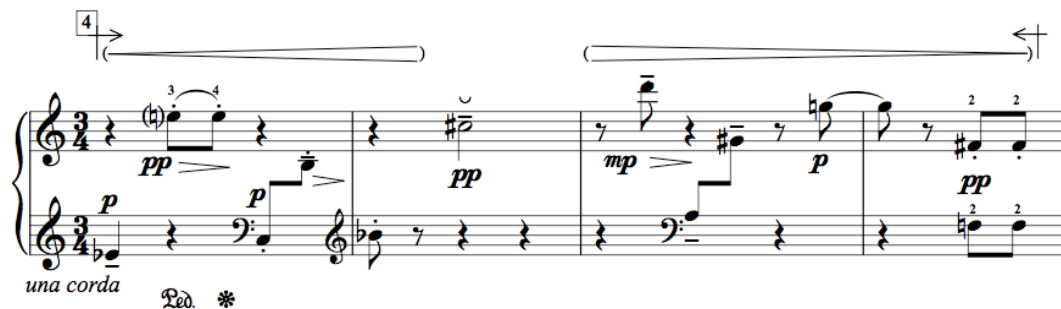


Figura II.16 Revisão da partitura original aplicada aos cc. 1-4 de *Kinderstück* de Anton von Webern.

Conclusão: com esta demonstração fica claro que o método aqui proposto pode ser aplicado a outros contextos musicais e instrumentais sendo que, para tal, terá de existir uma adequação dos sistemas de referenciação do *A.:418* de acordo com as características e necessidades específicas de cada contexto musical e instrumento musical. O que resulta de indubitável desta demonstração é o potencial deste modelo metodológico aos níveis da concepção expressiva e técnica, bem entendidos como dois dos três aspectos fundamentais e transversais a qualquer processo de concepção musical interpretativa, independentemente das fontes de inspiração para a idealização expressiva e independentemente das competências de manuseamento técnico-instrumental do músico. O terceiro aspecto fundamental/transversal é a criação original (o texto do compositor) que também permite ser alvo de tratamento sistematizado, nos termos da aplicação do *A.:418*, independentemente das conjunturas específicas aos níveis musical elementar e/ou instrumental.

Para finalizar, o método de sequenciação do processo imagético musical interpretativo tem a designação de *A.:418*, o que se explica da seguinte forma: a letra significa a inicial do apelido do seu autor (Alves, Vasco) e os números fazem a alusão à primeira obra musical à qual foi aplicado o presente método (o Concerto para Violoncelo em La menor *RV 418* de Antonio Vivaldi). Precisamente por este motivo, a explicação metodológica que se segue far-se-á através da aplicação a esta obra concertante do repertório musical para violoncelo solo.

II.2 O Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa aplicado ao

RV 418

Pese embora o risco de parecer inusitado, dizer que a concepção interpretativa que aqui se apraz fazer tem como princípio fundamental a interpretação de uma obra musical concreta e não da vida e obra de um compositor. Isto deve-se ao facto de a interpretação de uma obra musical colocar o músico-instrumentista perante muitos dilemas, mesmo antes do processo de interpretação ter início. Desta forma, a aplicação do *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa* ao Concerto para Violoncelo solo em La menor *RV 418* de A. Vivaldi começa por se fazer no plano da análise musical da obra. Esta iniciativa é a primeira opção pessoal de outras que irão ter lugar mais adiante, que tem como premissa maior a idealização da narrativa sonora através da compreensão analítica das componentes musicais elementares (da forma, da harmonia e da caracterização motivico-temática) da obra do compositor. A intenção é a de subtrair directamente da obra musical os condimentos necessários para a concepção interpretativa e, para tal, a partitura original torna-se, inevitavelmente, a fonte de referência básica de todo o processo criativo de interpretação musical.

II.2.1 Partitura

A edição *King's Consort* (2005) do *RV 418*, por ser a transcrição fidedigna do registo original (ver anexo XII. 1), é a partitura que serve de base para o processo de análise da obra musical, também porque o manuscrito original apresenta dificuldades de legibilidade. Existem outras edições do *RV 418*, além da referida anteriormente, que foram utilizadas neste trabalho. Não para o processo de análise aplicada aos níveis musicais elementares da estrutura composicional da obra, mas sim para servir de complemento de informação à existente na forma original. Isto foi feito através de um processo de análise de conteúdo por comparação de duas edições com a edição *King's Consort* (2005), são elas: a edição *Peters* (1968) e a edição *Ricordi* (1970).

II.2.2 Teoria

A contribuição teórica para a concepção interpretativa faz-se a dois níveis, um nível principal e, outro, um nível secundário. O nível principal respeita às técnicas de análise

do conteúdo musical elementar, por se considerar que tais constituem um utensílio de precisão para a compreensão da obra musical. O nível secundário refere-se às teorias da época sobre as práticas musicais, sobre o pensamento estético entre outras informações históricas que possam ser pertinentes no plano complementar para a concepção interpretativa.

II.3 Pressupostos para a Análise Musical Aplicada ao *RV 418*

A análise musical surge na transição para o séc. XX como uma disciplina da teoria musical que visava racionalizar a natureza musical e definir fórmulas de composição (Samson, 2001). Este domínio do conhecimento musical representa um utensílio teórico determinante na tarefa de descodificação do discurso musical por parte do instrumentista. Opera ao nível musical elementar com o intuito de fazer luz sobre a organização dos elementos musicais e da sua estruturação global.

Pese embora o destinatário original ter sido a composição musical, a informação subtraída por via deste mecanismo teórico, constitui uma mais valia para a área da interpretação musical instrumental, tanto ao nível da compreensão da orgânica sonora, como também ao nível da construção do sentido expressivo das narrativas sonoras. Necessariamente, a abordagem e o alcance dos conceitos e técnicas da análise musical terão de ser adaptados às necessidades específicas da interpretação musical instrumental. Por esta razão interessa, para o desenvolvimento deste trabalho, seriar os domínios de informação que a análise musical pode trazer como benefício concreto para a concepção interpretativa do *RV 418*, são eles: a análise formal, a análise harmónica e a análise motivico-temática.

Fica claro, portanto, que a aspiração desta forma de análise musical não corresponde aos requisitos específicos da composição musical (por que se assim fosse, teria de ser uma análise mais completa e extensível a outros domínios musicais elementares), ou da teoria musical, pretende, isto sim, fazer face às necessidades específicas de quem, através da compreensão musical analítica generalista³⁹, tem pela frente a missão prática do "fazer música", i. e. o músico-instrumentista.

II.3.1 Análise Formal

A análise formal surge neste trabalho como a primeira abordagem analítica sobre o *RV 418*, isto porque considere este domínio musical elementar o mais abrangente e

³⁹ Para a realização desta tarefa foram tidos como bibliografia de base os trabalhos de Rameau (1971), Schoenberg (1974), Forte & Gilbert (1982), Piston (1995), Hakim e Dufourcet (1997; 1999) e Bochmann (2003; 2006).

interferente de todos. Compreender a estrutura formal da obra musical, as suas relações formais, em parte e no seu todo formal, é, por conseguinte, a primeira iniciativa analítica a ter aqui.

Como metodologia adaptei, num primeiro plano, uma tabela para a análise da forma, sugerida por Dufourcet e Hakim (1999) em *Guide Pratique d'Analyse Musicale*. Esta tabela organiza espacialmente elementos como a natureza da forma, a estrutura formal e a sua subdivisão em partes, devidamente relacionadas com as manifestações tonais e compassos, respectivamente. O objectivo desta metodologia é fazer uma ideia clara e sintética da informação formal analítica:

Tabela II.3 Tabela adaptada de Dufourcet e Hakim (1999) em *Guide Pratique d'Analyse Musicale*⁴⁰

Forma	
Plano Formal	
Episódios	
Percurso Tonal	
Curva Tonal	

A segunda iniciativa metodológica no plano da análise da forma do *RV 418* é de carácter quantitativo e teve como finalidade estabelecer uma relação métrica entre as partes estruturais da obra. Para tal foram contabilizados o número de compassos de cada parte formal e, posteriormente, transformados em expressão percentual. A informação que daqui deriva permite perceber a duração temporal de cada parte formal no sentido de aferir o grau de interferência que cada uma preconiza no todo da forma musical. Os gráficos que se seguem representam a forma como este processo decorreu:

⁴⁰ Notas da adaptação: as designações originais encontram-se na língua francesa e foram traduzidas por mim para a língua portuguesa; onde consta Episódios constava originalmente *Thèmes*; foram realizadas adaptações ao nível do estilo e da formatação da tabela.

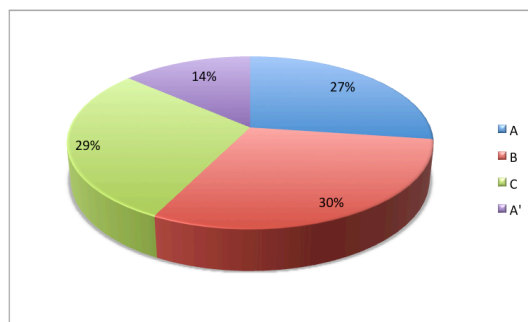


Figura II.17 Exemplo de um gráfico circular utilizado no tratamento de informação proveniente da forma musical.

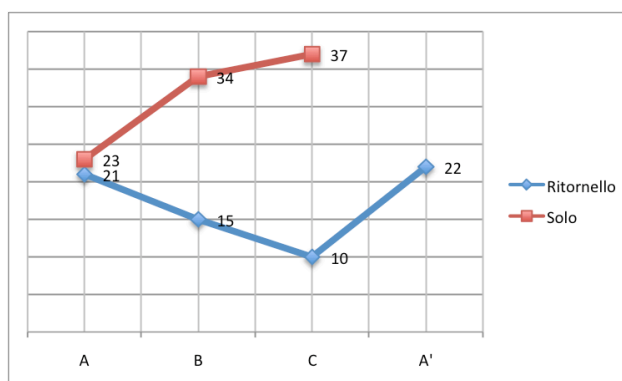


Figura II.18 Exemplo de um gráfico linear utilizado no tratamento de informação proveniente da forma musical.

A última abordagem à análise da forma disse respeito às relações tonais com a forma musical. Para o efeito, foram usados exemplos de excertos da partitura para fazer referência às manifestações tonais ocorridas. A figura que se segue é representativa deste processo:

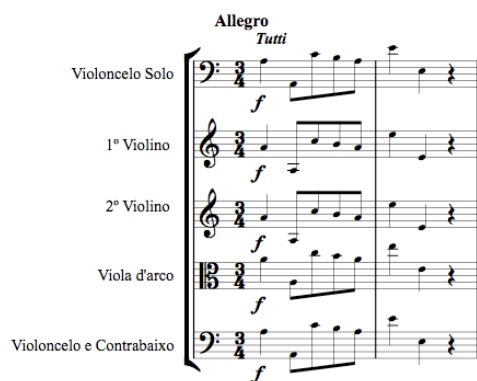


Figura II.19 Exemplo de um excerto da partitura alusivo à relação formal-tonal.

Por último, dizer que todas as fases metodológicas da análise formal foram sujeitas a discussão de informação, respectivamente. De ressaltar, novamente, que todo o tratamento dado por via da aplicação destas metodologias deve ser entendido no plano

da análise musical genérica, ou seja, cujo objectivo não é o de concretizar as aspirações da composição musical, ou da teoria musical, mas sim, evidenciar predisposições musicais implícitas na partitura, que possam constituir uma base fenomenológica para a concepção expressiva e técnica do *RV 418*.

II.3.2 Análise Harmónica

Perceber a estrutura harmónica do *RV 418* constitui a segunda fase do processo de análise aplicado à concepção musical. De uma forma geral, esta modalidade analítica foi desenvolvida de forma faseada, ou seja, com base nas conclusões possibilitadas pela fase anterior (a análise formal), foram aplicadas as técnicas de análise harmónica a cada parte de cada secção formal e discutidos os dados de forma sequencial. Quanto às técnicas aplicadas de análise harmónica, dizer que se baseiam nas formas convencionais de "cifragem" da harmonia tonal (através de números romanos e árabes), sem que incidam particularmente sobre uma técnica específica desenvolvida por um determinado autor.

A primeira diligência que tomei aquando da análise harmónica consistiu em decifrar a tonalidade principal do texto musical. Fi-lo através do cálculo da armação de clave bem como do comportamento harmónico inicial. Uma vez decifrada, coloquei a devida referência (texto encaixilhado a negro) por debaixo do último pentagrama do sistema, logo no início do texto:

Allegro
Tutti

Vc. solo
1º Vln.
2º Vln.
Vla.
Vc. e Cb.

La menor

Figura II.20 Exemplo de um excerto da partitura alusivo à referência da tonalidade principal.

Para referenciar tonalidades secundárias, optei por diferenciá-las através da cor e do posicionamento da referência. Quando estas tonalidades ocorrem na forma de modulação harmónica, a referência é feita de igual modo à referência da tonalidade

principal (a partir da sua consagração por via de uma cadência perfeita). Porém, enquanto é efectuada a modulação, a nova tonalidade vai constar conforme o definido para as tonalidade secundárias. Isto também se aplica no caso de tonalidades que ocorrem sobre tonicizações, sendo que estas não passam a ser referenciadas como é a tonalidade principal (na medida em que surte um efeito tonal momentâneo). O exemplo que se segue mostra o momento de uma modulação harmónica onde estes casos de referenciação tonal são evidenciados:

85
Vc.
Vc e Cb.
La menor vi
Mi menor v
VII
iii
iv
V² i
vi VII⁶ iii
iv v⁶ i
vi VII⁶ iii
iv v⁶ i

Figura II.21 Exemplo de um excerto da partitura alusivo à referência da tonalidade secundária.

Para simbolizar graus harmónicos utilizei cifras com algarismos romanos, sendo que, no caso de graus harmónicos de modo menor apliquei algarismos minúsculos e no caso de graus harmónicos maiores usei algarismos maiúsculos. Quer isto dizer que estas cifras, não só determinam o grau harmónico como, também, o modo do grau harmónico (relativamente à natureza intervalar da primeira terceira a contar da fundamental). A tabela que se segue é demonstrativa da aplicação desta terminologia à escala de La menor natural (tonalidade principal do *RV 418*):

Tabela II.4 Tabela exemplificativa de cifras em algarismos romanos maiúsculos e minúsculos

Grau	La menor	Si menor	Do maior	Re menor	Mi menor	Fa maior	Sol maior
Cifra	i	ii	III	iv	v	VI	VII

Quanto à natureza harmónica dos acordes, usei o sistema convencional de "cifragem" de numeração árabe, calculando a relação harmónica intervalar dos sons do acorde a partir da sua fundamental. A tabela que se segue exemplifica os símbolos usados para os acordes de três e quatro sons e respectivas inversões:

Tabela II.5 *Tabela exemplificativa de cifras em algarismos árabes para as inversões dos acordes*

Acordes	Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão
de 3 sons	5 (ou nada)	6	6 4	não se aplica
de 4 sons	7	6 5	4 3	2

Para fazer referência a notas pedais sobre as quais é desenvolvida uma acção harmónica por sucessão de acordes, foi usada a seguinte referência: *pedal* _____|.

Os comportamentos harmónicos foram organizados em duas preposições básicas, sendo que as progressões harmónicas são entendidas no plano das funções harmónicas simples, caracterizadas pela sucessão de acordes de graus harmónicos (p.e. Tónica-Sub-Dominante-Dominante-Tónica) e as sequências harmónicas são tidas como funções harmónicas onde a sucessão de acordes compreende um padrão intervalar constante (p.e. ciclo de quintas, graus conjuntos).

II.3.3 Análise Motívico-temática

Este domínio visa estabelecer como princípio lógico a organização e a exploração de células musicais sobre as quais o discurso musical se desenvolve. Estas células são denominadas de Elementos Motívico-temáticos e são identificadas por ordem de precedência no texto musical. Desta forma, a primeira célula musical a ser identificada é classificada como o Elemento Motívico-temático Original, sendo que as células musicais que se seguem a esta, e que compartilham elementos similares, serão classificadas como variações do Elemento Motívico-temático Original, respectivamente. Os exemplos que se seguem representam este processo de identificação e classificação de um Elemento Motívico-temático:



Figura II.22 Exemplo de um Elemento Motívico-temático Original (O.).



Figura II.23 Exemplo de uma variação (V.¹) do Elemento Motívico-temático.



Figura II.24 Exemplo de uma variação (V.²) do Elemento Motívico-temático.

A metodologia da análise motívico-temática prossegue com a caracterização dos elementos motívico-temáticos. Fazê-lo implica um processo de descrição ao nível elementar musical: quanto à altura, à duração, ao registo, ao timbre, à articulação, entre outros factores. A figura que se segue é um extracto da tabela usada para registar a análise motívico-temática onde se podem aferir os termos do processo de caracterização referido:

D	
Textura	
Tessitura	
Altura	
Duração	
Dinâmica	
Articulação	

Figura II.25 Extracto da tabela usada para registar a análise motívico-temática que faz a representação dos termos da caracterização dos Elementos Motívico-temáticos.

Esta forma de análise só está concluída com uma fase final na qual se faz a correlação entre as variações e o respectivo Elemento Motívico-temático Original. Fazê-lo, significa entender os pontos de afinidade e de divergência nos quais os elementos musicais se desenvolvem ao longo do discurso musical.

II.4 Pressupostos para a Análise Interpretativa do *RV 418*

É na análise interpretativa que assenta o busílis da aplicação do método *A.:418*, na justa medida em que consubstancia o processo analítico-criativo que vai fundamentar as opções de concepção interpretativa do discurso musical, neste caso específico, da parte do violoncelo solo do *RV 418*. Considerando as características próprias desta obra musical, é importante referir desde já que a aplicação deste método concerne, neste caso concreto, à seguinte conjuntura lógica preliminar:

- Sistema musical tonal;
- Género musical concertante da época do Barroco;
- Técnica instrumental do violoncelo.

Posto isto, os pressupostos e ilações permitidas pelo processo de análise têm de ser compreendidas no respectivo quadro teórico, não obstante a extensão da aplicação do *A.:418* a outros géneros e sistemas musicais.

Outro pressuposto básico para este processo é a posição do músico instrumentista face ao tipo de abordagem interpretativa pretendida. Tratando-se de uma obra musical da época do Barroco, e tendo em conta o que foi dissertado no subcapítulo I.2, torna-se impreterível esclarecer sobre se a interpretação musical é concebida para um instrumento com as características da época ou se é concebida para um instrumento com as características modernas, assim como sobre o tipo de abordagem técnico-expressiva a ter. Isto porque o resultado sonoro, bem como as especificidades da conjuntura técnico-expressiva, são consideravelmente diferentes em cada um dos cenários hipotéticos. Neste sentido, dizer que este processo de idealização da narrativa sonora do *RV 418* assenta sobre os seguintes pressupostos:

- A interpretação musical será feita para um violoncelo com as características organológicas modernas;
- As concessões ao nível da técnica instrumental estão de acordo com o conhecimento actual que se faz sobre manuseamento técnico do violoncelo;

- Ao nível do estilo expressivo, esta interpretação não pretende fazer uma representação histórica do que eram as práticas musicais à época.

II.4.1 Imaginação

A imaginação constitui o terceiro elemento de interacção no processo de idealização musical. O desempenho deste elemento compete ao instrumentista musical, na justa medida da sua estrutura psico-emocional enquanto factor de criatividade ao serviço da idealização interpretativa. A imaginação é algo que acontece dentro do corpo do instrumentista e tem, simultaneamente, uma funcionalidade construtiva e uma funcionalidade reguladora neste processo.

Construtivo, porque parte da concessão interpretativa remete para as representações mentais que o instrumentista faz do discurso musical e que lhe são próprias. Isto pode indiciar a razão pela qual existem muitas concepções interpretativas do mesmo discurso musical, precisamente porque as estruturas psico-emocionais dos instrumentistas obedecem a muitas variáveis, que não têm de ser necessariamente comuns a todos os instrumentistas, e isso reflecte-se, consequentemente, na forma como desenvolvem o processo imaginativo das obras musicais que interpretam.

A outra funcionalidade da imaginação constitui um factor nuclear – um interface – de todo o processo de concepção interpretativa que faz a mediação entre os quatro elementos básicos. É através da imaginação que o instrumentista vai relacionar estes elementos no sentido de tomar decisões sobre as opções de abordagem interpretativa, de forma a poder concretizar a idealização musical do *RV 418*.

Antes de se consumir o processo de concepção interpretativa através da aplicação das técnicas *AIMI* e *ATIMI*, foi necessário desenvolver uma estrutura que permitisse fazer a triangulação entre a informação obtida por via da análise musical, com o complemento da informação histórica e, finalmente, com a interpretação pessoal acerca do discurso musical. Este processo representa um estágio preparatório da concepção interpretativa, onde é concessionada a narrativa do discurso musical desde a generalidade até à especialidade. Para concretizá-lo, foi adoptado um sistema de discussão estruturado na seguinte ordem hierárquica:

- 1º) a discussão na perspectiva geral de todo o concerto (contemplando os três andamentos), na qual se estabelecem os princípios de regulação básica para a concepção interpretativa, fazendo contrapor elementos musicais transversais a todos os andamentos;
- 2º) a discussão na perspectiva individual de cada andamento, onde são determinados os factores de idealização interpretativa que caracterizam cada andamento em particular. Estes factores passam pelas configurações ao nível formal, tonal e pela definição de unidades de sentido expressivo. No final da discussão foi introduzida uma tabela de síntese dos parâmetros expressivo-musicais definidos para cada andamento;
- 3º) a discussão na perspectiva de cada secção formal, tendo em conta a estrutura formal de cada andamento. Foi dado particular interesse a questões relacionadas com a caracterização ao nível formal, a contextualização formal, a estrutura tonal, a caracterização motivico-temática e os pressupostos expressivos idealizados para cada secção formal;
- 4º) a discussão na perspectiva de cada frase melódica de cada Episódio de *solo*. Nesta parte foram analisadas as várias edições do *RV 418* através de um processo de comparação. Também foi dado particular enfoque à caracterização ao nível formal, à contextualização formal, à estrutura tonal, à caracterização motivico-temática e aos pressupostos expressivos específicos de cada frase melódica.

Uma vez definidos os traços gerais da concepção interpretativa (resultado da triangulação entre os elementos básicos – partitura, teoria e imaginação –), segue-se o momento em que se faz a demonstração especulativa dos pressupostos expressivos no concreto do texto musical. Isto é feito através da aplicação da técnica de análise interpretativa *AIMI* que opera ao nível das frases melódicas, numa configuração que permite perceber a concepção expressiva feita pelo instrumentista em simultâneo com a concepção musical feita pelo compositor.

Já foi mencionado, anteriormente, que o *modus operandi* da *AIMI* consiste em três perspectivas sistêmicas que se relacionam entre si: a *macroperspectiva* que ocorre à parte superior do pentagrama, a *mesoperspectiva* que se apresenta à parte inferior do pentagrama e a *microperspectiva* que surge dentro do próprio pentagrama. Para facilitar a percepção das componentes analíticas da *AIMI* também foi usada uma paleta de cores para convencionar as indicações e os símbolos aos seus propósitos musicais elementares.



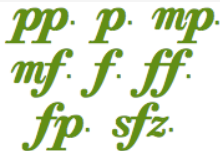
Assim, para operacionalizar a *macroperspectiva*, foi usado um seguinte sistema simbólico com base em ligaduras de expressão (a vermelho) e reguladores de intensidade (a verde) que pretendem demonstrar a forma como foram idealizadas as construções das frases melódicas e dos momentos frásicos, como também as configurações aos níveis das tensões e distensões expressivas inerentes à narrativa musical dessas mesmas estruturas frásicas:

Tabela II.6 *Simbologia da macroperspectiva da AIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
	<i>Crescendo</i> tracejado	Regulador de intensidade sonora ascendente aplicado a frases melódicas e a momentos frásicos
	<i>Decrescendo</i> tracejado	Regulador de intensidade sonora descendente aplicado a frases melódicas e a momentos frásicos
	Ligaduras de expressão tracejadas	Indicação de expressividade que organiza frases melódicas e momentos frásicos







Para efeitos da *mesoperspectiva*, foram usados um conjunto de elementos semiológicos, mais precisamente de reguladores de intensidade sonora (a verde) e de indicações de dinâmica (a verde), com o intuito de evidenciar a forma como foram idealizadas as relações expressivas entre pequenas parcelas musicais dentro das estruturas frásicas:

Tabela II.7 *Simbologia da mesoperspectiva da AIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
	<i>Crescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade sonora ascendente aplicado a pequenos elementos de notação ou conjunto de notas.
	<i>Decrescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade sonora descendente aplicado a pequenos elementos de notação ou conjunto de notas.
	Indicações de dinâmica	Indicadores de regulação da intensidade sonora descendente aplicado a pequenos elementos de notação ou conjunto de notas.

Ao nível da *microperspectiva*, a perspectiva menor à escala das frases melódicas, foram aplicados vários símbolos (a azul) no sentido de demonstrar a intenção interpretativa de elementos musicais isolados, tais como articulações ou notas isoladas sobre as quais, p. e. recaiam acentuações agógicas:

Tabela II.8 *Simbologia da microperspectiva da AIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
	Nota com acento agógico	Nota sobre a qual recai a intenção direccionada de uma frase melódica.
	<i>Staccato</i>	Nível de articulação menor com curta duração.
	<i>Tenuto com staccato</i>	Nível de articulação menor com uma duração curta mas sustentada.
	<i>Tenuto</i>	Nível de articulação médio, com duração longa e sustentada.
	Acento com <i>staccato</i>	Nível de articulação maior com curta duração e com um impulso de intensidade sonora no início da nota.
	Acento	Nível de articulação maior com um impulso de intensidade sonora no início da nota.
	Acento com <i>tenuto</i>	Nível de articulação maior com a duração sustentada e com um impulso de intensidade sonora no início da nota.

Outra referência importante é a preocupação tida em separar as hastes das figuras rítmicas sempre que se pretendeu dar ênfase a uma determinada nota, mediante as variações obtidas aos níveis da acentuação agógica, da articulação e/ou da respectiva condução de vozes, respectivamente:



Figura II.26 Exemplo da evidenciação de notas com acentuação agógica, condução de vozes e articulação.

As figuras rítmicas foram alteradas no sentido de se aproximarem dos valores reais da execução consoante as articulações previstas:

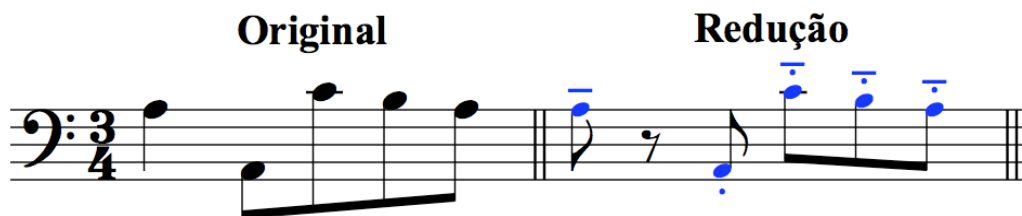


Figura II.27 Exemplo da evidênciação de notas com acentuação agógica, condução de vozes e articulação.

A inter-relação entre todas as perspectivas – *macroperspectiva*, *mesoperspectiva*, *microperspectiva* – pretende dar uma noção sistematizada daquilo que foi idealizado como resultado sonoro do discurso musical, adaptando signos comuns à notação musical convencional às funcionalidades específicas que a *AIMI* requer enquanto técnica de análise e objectivo. Este constitui a base especulativa para a próxima etapa da concepção interpretativa do *RV 418*. Consiste em operacionalizar as intenções interpretativas, explicitadas via *AIMI*, através da concepção das mesmas ao nível da sua realização técnica.

II.4.2 Técnica

É a primeira forma de materialização, em termos da técnica do violoncelo, das ideias interpretativas realizadas sobre o discurso musical do *RV 418*. Isto acontece quando o instrumentista calcula determinado resultado sonoro através do cálculo entre a intenção interpretativa e os respectivos requisitos técnicos. Estes requisitos remetem para a condição física do instrumentista (factor intra-físico) e do próprio instrumento musical (factor extra-físico), neste caso o violoncelo.

O factor intra-físico representa a forma como o instrumentista aborda e manuseia tecnicamente o violoncelo. Por exemplo: dando-se o caso de a opção interpretativa ser feita recorrendo a um violoncelo com características barrocas, pois a abordagem técnica terá de ser outra que não a que se terá se a opção implicar o recurso a um violoncelo com características modernas. Outro exemplo é o de que mesmo numa abordagem moderna há várias formas de empregar a técnica do violoncelo e isto condiciona

directamente não só a forma como a abordagem interpretativa é feita, como também o tipo de ideal sonoro. Isto pode ser revelador do fenómeno da diversidade de concepções interpretativas do mesmo objecto musical. A escolha de uma determinada dedilhação ou arcada não só pode estar subjugada a corresponder a uma ideia de concepção interpretativa do discurso musical como pode, também, estar condicionada a um leque de possibilidades de manuseamento que uma determinada abordagem técnica permite.

Isto para dizer que a demonstração da relação entre a idealização da narrativa musical e a sua concretização ao nível da técnica do violoncelo pode obedecer a muitas variáveis. Neste sentido foi desenvolvida uma técnica de análise denominada por *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* (tal como descrita anteriormente). Para tal, foram identificados dois factores basilares da técnica do violoncelo moderna com níveis de interferência significativa na concretização sonora das ideias musicais:

- A técnica da mão esquerda no que respeita à escolha de formas e padrões de digitação e ao *vibrato*;
- A técnica de arco compreendida em cinco componentes técnicas essenciais: a direcção do arco, a distribuição do arco, o ponto de contacto com a corda, a velocidade e a pressão.

Para cada componente técnica – das técnicas de mão esquerda e de arco – foram adaptados alguns signos para fazer a correspondência entre a intenção interpretativa do discurso musical e as demandas técnicas requeridas em cada componente técnica para a construção da narrativa musical.

Sobre a Técnica da Mão Esquerda. A técnica da mão esquerda compreende duas actividades, as configurações das dedilhações e o uso do *vibrato*. As indicações que remetem para a técnica da mão esquerda surgem, no contexto da *ATIMI*, na parte superior do discurso musical.

Começando pelo sistema de dedilhações, dizer que alguns símbolos pertencem ao foro convencional de referenciação deste tipo de técnica do violoncelo. São os casos das indicações de polegar, das indicações dos quatros dedos, das indicações das quatro

cordas, que podem ser encontrados na grande maioria dos métodos de técnica de violoncelo. Contudo, existem outros símbolos que foram desenvolvidos e utilizados especificamente neste trabalho com vista a alargar a precisão deste tipo de referência técnica, nomeadamente as indicações de dedilhações executadas em posição de travessão, em posição paralela e em posição de extensão, esta última já existente mas não da forma que aqui se apresenta. A tabela que se segue apresenta os símbolos utilizados e explica a sua funcionalidade no contexto da técnica da mão esquerda:

Tabela II.9 *Simbologia da técnica da mão esquerda da ATIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
☞	Polegar	Execução com o polegar
1	Dedo indicador	Execução com o dedo indicador
1p	Dedo indicador em posição paralela	Execução com o dedo indicador em posição paralela com outro(s) dedo(s) noutra(s) corda(s)
1t	Dedo indicador em posição de travessão	Execução com o dedo indicador em posição de travessão sobre outra(s) corda(s)
1x	Dedo indicador em posição de extensão	Execução com o dedo indicador em posição de extensão relativamente ao dedo médio
2	Dedo médio	Execução com o dedo médio
2p	Dedo médio em posição paralela	Execução com o dedo médio em posição paralela com outro(s) dedo(s) noutra(s) corda(s)
2t	Dedo médio em posição de travessão	Execução com o dedo médio em posição de travessão sobre outra(s) corda(s)
3	Dedo anelar	Execução com o dedo anelar
3p	Dedo anelar em posição paralela	Execução com o dedo anelar em posição paralela com outro(s) dedo(s) noutra(s) corda(s)
3t	Dedo anelar em posição de travessão	Execução com o dedo anelar em posição de travessão sobre outra(s) corda(s)
4	Dedo mindinho	Execução com o dedo mindinho
4t	Dedo mindinho em posição de travessão	Execução com o dedo mindinho em posição de travessão sobre outra(s) corda(s)
-----	Linha tracejada	Determina a prevalência espacial de determinada indicação
<i>I^a</i>	Primeira corda	Indica que a execução é feita na corda La
<i>II^a</i>	Segunda corda	Indica que a execução é feita na corda Re
<i>III^a</i>	Terceira corda	Indica que a execução é feita na corda Sol
<i>IV^a</i>	Quarta corda	Indica que a execução é feita na corda Do

Para a concessão das dedilhações foi utilizado o critério de mudança de posição (ou conceito de mudança de posição, tal como aparecerá referido posteriormente), que consiste em configurar a digitação da mão esquerda de forma a garantir a comodidade e eficácia da sua execução técnica, tendo em conta o seguinte:

- a conjugação das mudanças de posição com os tempos fortes e/ou fracos em que ocorrem, ou seja, a sincronização dos movimentos do braço esquerdo com o ritmo da melodia, ajuda a estabelecer padrões que podem permitir uma execução técnica mais eficaz e natural;
- o menor recurso possível às mudanças de posição, permite, por princípio, que a digitação na mão esquerda aconteça de forma mais estável;
- mediante as demandas específicas da intenção expressiva para o contorno melódico, como por exemplo o recurso aos dedos mais fortes (como o indicador, o médio) para executar uma maior amplitude do *vibrato*, o recurso a determinadas configurações de dedilhações podem auxiliar ao efeito sonoro pretendido;
- cada corda do violoncelo tem a sua característica tímbrica própria, pelo qual, a configuração de algumas dedilhações podem corresponder a um determinado efeito sonoro que tem em consideração este facto.

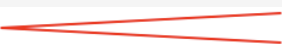

Outra indicação relativa à técnica da mão esquerda é o uso de *vibrato*. Este recurso técnico têm duas funcionalidades operacionais ao nível sonoro. A primeira é a que permite modular as nuances expressivas do som, mais precisamente, conferir sentido estético à qualidade do som através dos vários cambiantes expressivos que esta técnica compreende. A segunda funcionalidade diz respeito à amplificação do som, considerando que é uma técnica que interfere directamente na configuração das ondas sonoras e, consequentemente, na propagação do som.

Existem vários tipos de *vibrato* que podem ser diferenciadas pelos seus tipos de amplitude: uma grande amplitude do *vibrato* permite uma grande projecção sonora e um carácter expressivo próprio de contornos melódicos de sentido exuberante; uma pequena amplitude do *vibrato* percebe pouca projecção sonora e, normalmente, está

associada a contornos melódicos cujo sentido expressivo se pauta por ser de ordem mais intimista.

Tendo em conta estas variáveis, decidi estabelecer um princípio de demonstração sobre como este recurso técnico opera ao nível do contorno melódico. Assim, concebi uma caixa de texto vermelha que surge por cima do discurso musical, com a indicação inicial de *Vib.*. Para referir o tipo de *vibrato*, estabeleci três níveis de amplitude básicos que servem de referência. A tabela que se segue faz a demonstração dos símbolos utilizados para o efeito:

Tabela II.10 *Simbologia para a técnica de vibrato da ATIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
	<i>Crescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade ascendente da amplitude do <i>vibrato</i> .
	<i>Decrescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade descendente da amplitude do <i>vibrato</i> .
-	Amplitude mínima	Indica a utilização de um tipo de <i>vibrato</i> de baixa amplitude
x	Amplitude média	Indica a utilização de um tipo de <i>vibrato</i> de amplitude mediana
+	Amplitude máxima	Indica a utilização de um tipo de <i>vibrato</i> de alta amplitude








Sobre a Técnica de Arco. A técnica de arco é muitas vezes associada à função dos pulmões num cantor. Significa isto que grande parte dos factores que podem induzir à expressividade musical reside nesta componente técnica. Esta noção obriga a olhar mais de perto as variáveis subjacentes a esta técnica e, dentre muitas possíveis, é possível, desde logo, seleccionar cinco capazes de ter interferência directa na produção sonora: *a)* o ponto de contacto do arco com a corda; *b)* a distribuição do arco; *c)* a orientação do arco; *d)* a pressão do arco; *e)* a velocidade do arco. Cada uma destas componentes tem um universo próprio de acção capaz de produzir um amplo leque de possibilidades de

efeitos sonoros só por si. Acresce a isto, um novo nível de possibilidades sonoras quando se combinam várias configurações entre as componentes referidas, mais ainda, se incluirmos as componentes da técnica da mão esquerda.

Para exemplificar a actividade da técnica de arco na construção da narrativa musical, ou seja, no concreto da técnica de análise *ATIMI*, foi desenvolvido um sistema de referência simbólica para cada uma das componentes técnicas.

Para fazer referência às indicações das componentes técnicas da orientação e distribuição do arco foram utilizados e adaptados os símbolos descritos por Klengel (s.d.). As indicações de orientação do arco ocorrem na parte superior do pentagrama e fazendo-se corresponder a cada nota. As indicações de distribuição do arco fazem-se na parte inferior do pentagrama, dentro de uma caixa verde com a indicação "*I.*". A Tabela I.1 faz a demonstração dos símbolos utilizados:

Tabela II.11 *Simbologia da distribuição e orientação do arco da ATIMI*

SÍMBOLO	SIGNIFICADO	EXEMPLIFICAÇÃO
▢	Arco para baixo	
∨	Arco para cima	
OH ⁴¹	Parte superior do arco	
UH ⁴²	Parte inferior do arco	
Sp ⁴³	Ponta do arco	
M ⁴⁴	Meio do arco	
Fr ⁴⁵	Talão do arco	

⁴¹ Designação adaptada por mim da designação original: "OH" (Klengel, s.d., p. 2).

⁴² Designação adaptada por mim da designação original: "UH" (Klengel, s.d., p. 2).



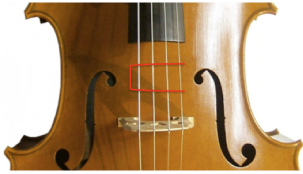
⁴³ Designação adaptada por mim da designação original: "Sp" (Klengel, s.d., p. 2).

⁴⁴ Designação adaptada por mim da designação original: "M" (Klengel, s.d., p. 2).

⁴⁵ Designação adaptada por mim da designação original: "Fr" (Klengel, s.d., p. 2).

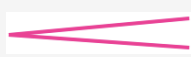
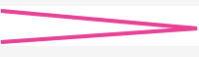
Para referenciar os parâmetros da componente do ponto de contacto do arco com a corda foram utilizados três símbolos que correspondem a três níveis de referência, tal como descrito na Tabela II.12 em baixo. Estas indicações ocorrem na parte inferior do pentagrama, dentro de uma caixa castanha e com a indicação "2.":

Tabela II.12 *Simbologia do ponto de contacto do arco da ATIMI*

SÍMBOLO	SIGNIFICADO	EXEMPLIFICAÇÃO
S	Ponto de contacto mais próximo do cavalete	
N	Ponto de contacto mais perto da escala	
C	Ponto de contacto intermédio entre o cavalete e a escala	

Relativamente à componente técnica da velocidade do arco foram utilizadas indicações que remetem para três níveis de acção referencial e quatro símbolos que determinam uma actividade gradual no emprego da velocidade do arco, tal como descrito na próxima tabela. Para referenciar estas indicações na *ATIMI* foi introduzida uma caixa cor-de-rosa na parte inferior do pentagrama, com a designação inicial de "3.":



Tabela II.13 *Simbologia velocidade do arco da ATIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
P	Pouca velocidade	Informa que a velocidade do arco é mínima
M	Velocidade média	Informa que a velocidade do arco é média
G⁴⁶	Grande velocidade	Informa que a velocidade do arco é máxima
	<i>Crescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade ascendente da velocidade do arco
	<i>Decrescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade descendente da velocidade do arco
<i>cresc.</i>	<i>Crescendo</i> gradativo	Regulador de intensidade ascendente da velocidade do arco
<i>dim.</i>	<i>Decrescendo</i> gradativo	Regulador de intensidade descendente da velocidade do arco

As indicações sobre a componente técnica da pressão do arco surgem numa caixa azul na parte inferior do pentagrama e com a designação inicial de "4.". Este sistema prevê três níveis de referências de pressão e quatro símbolos que remetem para a regulação progressiva da pressão do arco, tal como descrito na tabela que se segue:

⁴⁶ Segundo Feuillard (1938), significa gastar todo o arco.

Tabela II.14 *Simbologia da pressão do arco da ATIMI*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
-	Nível menor	Informa que a pressão do arco é mínima
x	Nível médio	Informa que a pressão do arco é média
+	Nível máximo	Informa que a pressão do arco é máxima
	<i>Crescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade ascendente da pressão do arco
	<i>Decrescendo</i> contínuo	Regulador de intensidade descendente da pressão do arco
<i>cresc.</i>	<i>Crescendo</i> gradativo	Regulador de intensidade ascendente da amplitude do <i>vibrato</i> .
<i>dim.</i>	<i>Decrescendo</i> gradativo	Regulador de intensidade descendente da amplitude do <i>vibrato</i> .

De salientar que todas as indicações utilizadas funcionam como medidas referenciais que servem para dar uma informação genérica sobre os tipos de configuração técnica que subjazem. Contudo, o violoncelista está capaz de perceber a relação técnica destes elementos na medida da sua experiência empírica e, como tal, compreende que determinadas configurações técnicas possibilitam variadas formas de produção sonora. Assim, é possível predefinir alguns efeitos sonoros que a combinação de factores permite, denominados aqui como axiomas da técnica de arco, tal como a tabela que se segue exemplifica através do estabelecimento de uma relação de causa-efeito:

Tabela II.15 *Axiomas da técnica d'arco do violoncelo*

AXIOMAS					
Técnica de arco					Relação causa-efeito
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	
□	Fr → Sp	C	M	x	<p>Causa: Dado que ao talão existe uma maior interferência do peso do braço direito sobre o arco, e menos à medida que o movimento se faz em direcção à ponta do arco, há mais intensidade sonora no início da arcada e menos intensidade no fim da mesma.</p> <p>Efeito: O efeito expressivo natural é o de desvanecimento da intensidade sonora. Contudo, combinando várias nuances aos níveis da velocidade e da pressão do arco, é ideal para fazer fraseados em <i>mezza voce</i>.</p>
□	Fr → Sp	N	G	-	<p>Causa: Dado o ponto de contacto do arco com a corda ser na posição mais a norte paralelamente ao cavalete, isto obriga a que a pressão do arco seja mínima e a uma grande velocidade do arco. Isto deve-se ao facto de este ponto de contacto requerer pouca pressão uma vez que está afastado do cavalete, onde a pressão da corda é maior.</p> <p>Efeito: O efeito sonoro é de baixa intensidade sonora, ideal para fazer contornos expressivos em <i>pianissimo</i> e com um timbre <i>dolce</i>.</p>
□	Fr → Sp	S	P	+	<p>Causa: Grande intensidade sonora devido ao facto de o ponto de contacto do arco com a corda ser o mais perto do cavalete, o que obriga a uma grande pressão do arco sobre a corda e, simultaneamente, a pouca velocidade do arco para se poder efectivar a qualidade sonora.</p> <p>Efeito: Esta configuração é indicada para momentos expressivos de grande intensidade.</p>
∨	Sp → Fr	C	M	x	<p>Causa: Uma vez que na ponta do arco é onde o peso do braço direito menos se faz sentir, a produção sonora nesta configuração tende a ser de pouca intensidade sonora e progressivamente maior à medida que se aproxima do talão.</p>

					Efeito: Ideal para executar passagens em <i>crescendo</i> .
∨	Sp → Fr	N	G	-	<p>Causa: O ponto de contacto do arco com a corda na posição mais a norte, paralelamente ao cavalete, faz com que a pressão do arco seja mínima e com que a velocidade do arco seja grande. Acresce o facto de esta configuração técnica ser feita na ponta do arco, ou seja, na parte do arco onde o peso natural do corpo se faz sentir em menor quantidade e, portanto, factor promotor de baixa intensidade sonora.</p> <p>Efeito: Ideal para começar uma frase em <i>pianissimo</i>.</p>
∨	Sp → Fr	S	P	+	<p>Causa: Apesar de esta configuração técnica acontecer na ponta do arco, o ponto de contacto do arco com a corda a sul faz com que a pressão do arco seja grande e a velocidade do arco seja mínima.</p> <p>Efeito: Indicada para momentos expressivos de grande intensidade sonora e, preferencialmente, em crescendo, tendo em conta a direcção do arco ser feita da ponta para o talão.</p>

Legenda: *A* = orientação do arco; *B* = distribuição do arco; *C* = Ponto de contacto do arco com a corda; *D* = velocidade do arco; *E* = pressão do arco; *F* = configuração das dedilhações; *G* = amplitude do *vibrato*.


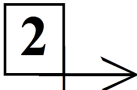


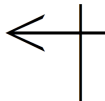
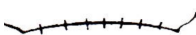
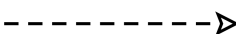


II.5 Pressupostos para a Revisão da Partitura do *RV 418*

A revisão da partitura com o texto original do compositor, acrescido das configurações técnico-expressivas feitas pelo instrumentista, representa a última instância do processo de sistematização da concepção musical interpretativa. Esta partitura vai conter a informação referida que servirá como fonte de referência básica para os instrumentistas poderem decifrar a narrativa musical consoante um determinado instrumentista a idealizou.

Contudo, sendo esta partitura uma consequência directa dos procedimentos metodológicos anteriormente descritos, esta não pode conter toda a informação inscrita nas partituras da *AIMI* e da *ATIMI*, sobre pena de se tornar imperceptível e, assim, hipotecar um dos requisitos básicos deste tipo de suporte musical. Para tal, foi necessário desenvolver um sistema de referenciação simplificado dos elementos técnico-expressivos que não comprometessem este requisito.

Para o efeito, foram adaptados alguns símbolos originalmente concebidos por Paul Tortelier na sua edição das "Seis Suites para Violoncelo Solo" (Bach, 1983). A tabela que se segue relata a simbologia e os termos em que foi adaptada:

Tabela II.16 *Simbologia adaptada do sistema de Tortelier*

ORIGINAL		ADAPTAÇÃO	
Símbolo	Significado	Símbolo	Significado
	Símbolo que surge no início de cada frase indicando a duração em compassos da mesma.		Símbolo que surge no início de cada frase melódica, ou momento frásico, que indica o início e duração da mesma, respectivamente ⁴⁷ .
	Símbolo colocado por cima da nota indicando o início de uma frase.		
	Símbolo colocado por cima da nota indicando o fim de uma frase.		Símbolo que surge no final de cada frase melódica, ou momento frásico, que indica o fim da mesma, respectivamente ⁴⁸ .
	Símbolo colocado por cima das notas indicando a presença de uma passagem.		Símbolo colocado por cima das notas indicando a presença de uma passagem ⁴⁹ .
	Símbolo colocado por cima da nota indicando uma nota expressiva.		Símbolo colocado por cima da nota indicando uma nota com acentuação agógica ⁵⁰ .

⁴⁷ Este símbolo resulta da combinação dos símbolos de início e duração de frase desenvolvidos por Tortelier. A conjugação dos dois elementos num só símbolo e a formatação do mesmo na forma adaptada, foram pensadas por forma a permitir uma melhor legibilidade da partitura.



⁴⁸ Este símbolo foi adaptado tendo em vista a homogeneidade da formatação com o símbolo de início e duração das frases melódicas (e/ou dos momentos frásicos), assim como, uma melhor legibilidade da partitura.

⁴⁹ Este símbolo foi adaptado com a intenção de tornar a sua legibilidade na partitura mais eficaz.

⁵⁰ Na versão original deste símbolo consta o seguinte significado: "*Note expressive*". Por considerar que esta informação carece de especificação do seu sentido, optei por considerar, na forma adaptada, que este símbolo significa uma acentuação agógica. Ou seja, a nota sobre a qual este símbolo é colocado, não só traduz a intenção de valorização expressiva da mesma, como também indicia o ponto de culminação da intenção expressiva de uma determinada frase melódica (e/ou momento frásico).

Para lá das indicações de ordem expressiva convencionais do léxico musical (tais como as indicações de dinâmica, os reguladores de intensidade, as indicações de carácter) foram utilizados outros símbolos para auxiliar a percepção da intenção expressiva do discurso musical. A tabela que se segue faz a demonstração destes símbolos:

Tabela II.17 *Simbologia de expressividade da Revisão*

SÍMBOLO	DESIGNAÇÃO	FUNÇÃO
	Regulador de intensidade <i>crescendo</i> entre parênteses.	Estes três símbolos ocorrem à parte superior do discurso musical. Pretendem indicar o desenho expressivo do contorno melódico, ao nível da modulação da intensidade sonora. Quando os reguladores de intensidade se seguem da indicação <i>similer</i> , isto significa a replicação do desenho estabelecido nos compassos subsequentes. Quando os reguladores de intensidade surgem de forma isolada significa que só produzem efeito sobre o discurso musical sobre o qual se posicionam.
	Regulador de intensidade <i>diminuendo</i> entre parênteses.	
<i>similer</i>	Reprodução de forma similar.	

Em termos de indicações técnicas, dizer que foram utilizadas as formas de simbologia para as dedilhações descritas na Tabela II.9. As indicações de dedilhações foram introduzidas sempre que ocorre uma mudança de posição e sempre que se justifica a especificação de uma determinada execução desta técnica. Também as indicações sobre a orientação do arco foram usadas conforme o descrito na Tabela II.11 e sempre que a referência deste tipo de indicações foi pertinente.

II.6 Pressupostos para um Futuro Software

Tendo em conta o referido na secção anterior, a mais-valia da aplicação do *A.:418* como forma de evidenciar o processo de concepção interpretativa surge, precisamente, pelo estabelecimento de um paralelo entre aquilo que é a concepção original do compositor (o texto musical original) e aquilo que é a concepção interpretativa do músico-instrumentista (o texto musical acrescentado ao texto musical original). Com efeito, este processo ganha evidência através da construção de partituras, nas quais são inscritos símbolos que fazem a correspondência entre a criação do compositor e a criação do intérprete.

Nesta sequência, e do ponto de vista da elaboração deste trabalho, o maior desafio com que me deparei foi a construção das partituras da *AIMI*, da *ATIMI* e da *Revisão*. Para tal, recorri a um programa informático de escrita musical – *Sibelius*. Pese embora permitir a elaboração e a edição de partituras, este recurso não está concebido para corresponder às necessidades específicas do método *A.:418*. Razão pela qual foi necessário ajustar os recursos deste *software* às demandas do método aqui proposto, o que se traduziu num processo muito moroso e minucioso.

Assim, ao mesmo tempo que se propõe e demonstra, também o processo de desenvolvimento do *A.:418*, bem entendidas as dificuldades relatadas anteriormente, pode consubstanciar uma base teórica para o desenvolvimento de uma tecnologia informática. Um recurso electrónico que vise, por um lado, satisfazer os requisitos concretos deste método e, por outro, a realização das partituras da *AIMI*, da *ATIMI* e da *Revisão* com mais eficácia e comodidade, de forma a se poder afirmar como uma ferramenta básica para o desenvolvimento de outros estudos que possam vir a surgir no contexto da aplicação do método aqui proposto.

A exposição que se segue corresponde à ideia que faço da aparência deste possível *software* (adiante denominado de *A.:418*), para que se perceba de que forma as funcionalidades deste recurso podem operar ao nível do método que proponho. Para tal, serão contrapostos mecanismos próprios do programa *Sibelius*, que serviram de base à

realização deste trabalho, com os mecanismos idealizados para o *software A.:418*, de forma a poder estabelecer uma relação entre os mecanismos funcionais/operacionais já existentes e os que podem vir a existir. Esta estratégia de evidenciação, entenda-se, não pretende dar respostas ao nível da programação ou da engenharia informática, pelo que, o esclarecimento que se segue terá de ser entendido como algo que provém da utilização do *software Sibelius* e do qual resultou, por força das circunstâncias específicas do presente estudo, a idealização de um mecanismo informático adequado às necessidades específicas do método aqui proposto.

Primeiro, começar por dizer que o *software Sibelius* tem por base o protocolo de comunicação denominado por *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) que permite não só a transmissão e o registo, como também o tratamento de dados/parâmetros musicais. Esta plataforma será, também ela, a base comunicacional do *software A.:418*. Desta forma, poderão ser importados ficheiros MIDI, para o *A.:418*, que contenham os dados musicais originais dos compositores (partituras originais em formato/extensão *.mid*) e sobre os quais poderão ser acrescentados dados provenientes das interpretações dos músicos-instrumentistas. Esta funcionalidade existe no programa informático *Sibelius* (tal como exemplificam as figuras que se seguem), não só ao nível da importação, como também ao nível da exportação de ficheiros MIDI, o que sugere a viabilidade deste recurso no contexto do *A.:418*:

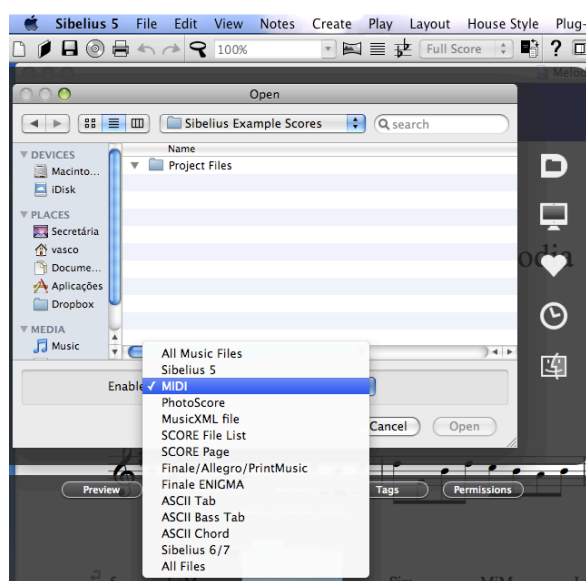


Figura II.28 Exemplo do mecanismo de importação de ficheiros MIDI no programa informático *Sibelius*.

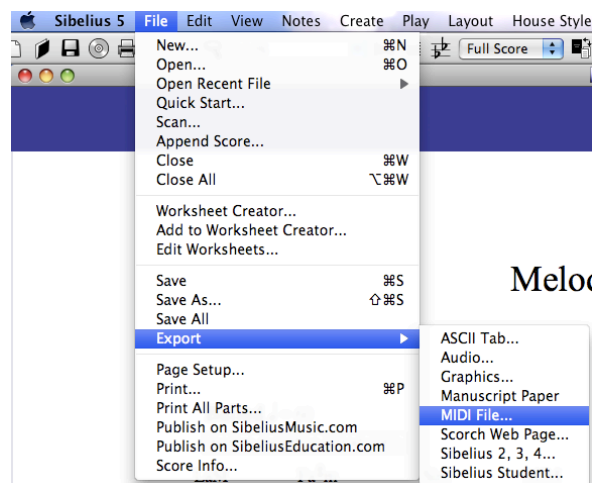


Figura II.29 Exemplo do mecanismo de exportação de ficheiros MIDI no programa informático *Sibelius*.

A importação de obras musicais em formato MIDI para o programa informático *A.:418*, à semelhança do que já é possível fazer no *software Sibelius*, possibilitará a elaboração das três partituras da *AIMI*, da *ATIMI* e da *Revisão*, mais precisamente através do tratamento e do acrescento de informação àquela que existe previamente no ficheiro MIDI importado (a texto musical original do compositor). É importante referir que, tal como o *Sibelius* não está vocacionado para a aplicação do método aqui proposto, também o futuro *software A.:418* não estará vocacionado para a transcrição/composição de partituras convencionais. Assim, os textos musicais originais dos compositores terão de ser registados num outro *software* que não seja o *A.:418*.

Comparativamente ao programa informático que serviu de ferramenta básica para a realização do presente estudo – *Sibelius* –, o *software* que aqui se inventa (ainda que em termos especulativos) apresenta alguns pressupostos semelhantes que podem ajudar a compreender a exequibilidade e operacionalidade do mesmo. Exemplo disso é a função do *Keypad* no *Sibelius* que é, também ela, uma função prevista para o *A.:418* mas, claro está, com funcionalidades distintas. Esta função permite usar uma secção específica do teclado do computador para editar a partitura de forma rápida e eficaz. A diferença que esta função apresenta no contexto do *A.:418* é a de que as teclas podem ser configuradas pelo utilizador, de acordo com as necessidades concretas do contexto musical que serve de objecto de trabalho. A figura que se segue dá conta desta função no contexto do programa *Sibelius* (adiante dar-se-ão outros exemplos no contexto do *A.:418*):



Figura II.30 Exemplo do Keypad no programa informático *Sibelius*.

Na exposição que se segue, é possível constatar que a língua inglesa foi adoptada como idioma base deste *software*, dado o seu carácter universal. É de salientar que os exemplos subsequentes foram construídos de acordo com os pressupostos da *AIMI*, da *ATIMI* e da revisão da partitura, traçados para o desenvolvimento concreto da concepção interpretativa do *RV 418*, pelo que não configuram exemplos capazes de abranger, com a satisfação desejável, os requisitos específicos de outras obras musicais e outros instrumentos musicais. Contudo, durante a exposição do programa informático imaginado, serão dadas indicações sobre a possível adequação de recursos a outros contextos musicais, no sentido de evidenciar o potencial do *software A.:418* face à necessidade que visa corresponder (mencionada no início desta secção).

Tal como sucede no *software Sibelius*, o programa *A.:418* iniciar-se-á com uma janela de configuração geral do documento a trabalhar. Uma vez importado o ficheiro MIDI com a informação musical básica (a partitura original do compositor), o programa fará um reconhecimento automático, por via do protocolo de comunicação MIDI, do instrumento musical, do compositor, do sistema musical, do género/estilo musical, da forma musical, entre outras características musicais elementares. Esta automatização permitirá a pré-configuração das várias janelas do *software* de acordo com as características do ficheiro importado, o que não inviabilizará a possibilidade de o utilizador poder fazer os ajustes e configurações que achar necessárias de acordo com o tipo de exposição que pretender fazer.

Como é evidente, o programa só poderá fazer o reconhecimento automático descrito anteriormente se tiver nos seus ficheiros de base (na programação do próprio *software*) a informação que possibilitará fazer tal correspondência. A resposta a esta questão vai ajudar a compreender, não só como este mecanismo de automatização funcionará, mas também, a estratégia de base com que o *software A.:418* poderá atingir um nível de aperfeiçoamento tal que permita dar resposta às demandas específicas de vários instrumentos musicais e de diversos contextos musicais ao nível elementar. Neste momento, a concretizar-se a programação deste *software*, só poderia haver uma correspondência automática de informação, entre os ficheiros importados e a plataforma *A.:418*, se estivesse relacionada com o violoncelo, com a música tonal, com Vivaldi e com o género musical concertante.

Portanto, a resposta para as questões levantadas anteriormente é: *upgrade*. Ou seja, um sistema de actualização constante que permitirá dotar a plataforma do *A.:418* com novos ficheiros de base (à semelhança do que é comum a todo o tipo de aplicações informáticas, actualmente), nos quais constarão novas configurações que contemplem as diversidades de instrumentos musicais e contextos musicais. Significa isto que o *software* que aqui se desenha será uma plataforma de base à qual serão adicionadas novas funcionalidades, à medida que se for desenrolando a discussão e invenção de novas abordagens no âmbito da replicação de estudos com base na replicação do conceito do *A.:418*.

A extensão do conceito do *A.:418* a outros contextos instrumentais/musicais é uma tarefa extremamente complexa que implicaria, a ter lugar neste trabalho, uma volumetria inimaginável que só por si pode justificar a escusa da sua concretização neste contexto. Contudo, a solução "*upgrade*", referida anteriormente, prevê a viabilização da extensão do *A.:418* a outros contextos, razão pela qual o programa informático que aqui projecto deve ser encarado como uma plataforma de base que tem como objectivo evidenciar o *modus operandi* básico do *software*, tendo como ponto de partida o contexto musical específico do presente trabalho: o *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa* aplicado ao Concerto para Violoncelo e Orquestra, em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A *Figura II.31* apresenta uma sugestão de um menu de ferramentas para este programa informático. Neste sentido, são de esclarecer as seguintes funcionalidades:

- ***A.:418:***
 - *Preferences*: esta função permitirá configurar as funções gerais do programa informático e dos documentos, como por exemplo as configurações aos níveis do *auto-save* e da protecção dos documentos, os tipos de fontes de escrita, configurações de teclas-de-atalho, configurações gerais dos mecanismos do *software* como as janelas, caixas de diálogo e *Keypad*;
- ***File:***
 - *New*: função que permitirá abrir e iniciar um novo documento. A partir desta função poderá surgir uma nova caixa de diálogo que possibilite a configuração preliminar de todo o documento. Esta configuração poderá conter elementos como o instrumento musical, o estilo/género musical, a forma musical, entre outros. Esta disposição preliminar levará à pré-configuração de todos os mecanismos e ambientes de trabalho posteriores, de acordo com os requisitos específicos de cada configuração. Assim, à opção de uma obra musical dodecafónica para piano corresponderá a configuração das partituras da *AIMI*, *ATIMI* e *Revision* de acordo com as demandas específicas deste contexto musical;
 - *Open*: esta função permitirá abrir ficheiros já existentes, como por exemplo, documentos cujo trabalho esteja em curso;
 - *Import*: esta função permitirá importar ficheiros *MIDI* ou ficheiros desenvolvidos no programa *A.:418*;
 - *Export*: esta função permitirá exportar documento em várias extensões, tais como *.mid*, *.pdf*, entre outras. Também permitirá a impressão dos documentos trabalhados no programa informático;
 - *Save*: a esta opção correspondem as funções de salvar o documento de trabalho, à semelhança do que é comum na grande parte dos programas informáticos que se encontram no mercado;

- **Edit:** nesta recurso constam várias ferramentas básicas de edição de documentos que são transversais ao comum dos programas informáticos existentes, tais como a função de retroceder e de avançar e as funções de corte, colagem e copiar;
- **Create:** esta ferramenta de trabalho permitirá a criação e configuração das partituras da *AIMI*, *ATIMI* e da *Revision*, bem como das suas componentes. Aqui, cada músico-instrumentista poderá configurar os termos como quer fazer a sua exposição de acordo com as características e necessidades específicas de cada instrumento musical e contexto musical:
 - *AIMI macro:* criação e configuração da partitura da *Análise da Intenção Musical Interpretativa* ao nível da macroperspectiva;
 - *AIMI meso:* criação e configuração da partitura da *Análise da Intenção Musical Interpretativa* ao nível da mesoperspectiva;
 - *AIMI micro:* criação e configuração da partitura da *Análise da Intenção Musical Interpretativa* ao nível da microperspectiva;
 - *ATIMI up:* criação e configuração da partitura da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* ao nível superior do pentagrama;
 - *ATIMI down:* criação e configuração da partitura da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* ao nível inferior do pentagrama;
 - *Rev. expres.:* criação e configuração da partitura da *Revision* ao nível da expressividade musical;
 - *Rev. tecn.:* criação e configuração da partitura da *Revision* ao nível da técnica de manuseamento instrumental;
- **Format:** esta função permitirá formatar o aspecto das três partituras (*AIMI*, *ATIMI* e *Revision*);
- **Window:** à semelhança do que acontece com a larga maioria dos programas informáticos, esta opção visa permitir a configuração e ajuste dimensional do ambiente de trabalho;
- **Help:** é outra opção universal que permitirá aceder ao manual de instruções do programa informático, bem como de outras possíveis opções que visem dar resposta a dúvidas acerca do manuseamento do *software*:

<i>A. : 418</i>	File	Edit	Create	Format	Window	Help
Preferences	New	Undo	<i>AIMI</i> macro	<i>AIMI</i>	Arrange	Search
	Open	Rendo	<i>AIMI meso</i>	<i>AIMI</i>	Zoom	
	Import	Cut	<i>AIMI</i> micro	<i>ATIMI</i>		
	Export	Copy	<i>ATIMI</i> up	<i>Revision</i>		
	Save	Paste	<i>ATIMI</i> down			
		Select	<i>Rev. expres.</i>			
		Find	<i>Rev. tecn.</i>			

Figura II.31 Exemplo do menu do programa informático *A. : 418*.

Tal como já foi referido anteriormente, o programa informático será composto por três janelas principais: *AIMI*, *ATIMI* e *Revision*. Para cada janela haverá uma série de configurações do *Keypad* (teclado numérico do computador) de acordo com os requisitos específicos de cada partitura. Através deste dispositivo serão inseridos os símbolos adequados a cada partitura de forma rápida e eficaz. Tanto a configuração das partituras como a configuração das funções do *Keypad* poderão ser ajustadas conforme a tipo de exposição que o utilizador lhe quiser atribuir. Contudo, o que importa entender nos exemplos subsequentes é a organização metodológica do *software*, nomeadamente no que concerne à sistematização da concepção interpretativa que a sequência de partituras (*AIMI*, *ATIMI* e *Revision*) permite.

A Figura II.32 representa a janela da *AIMI*. Nesta, existirão três configurações do *Keypad* para as edições das *macroperspectiva*, *mesoperspectiva* e *microperspectiva*, respectivamente:

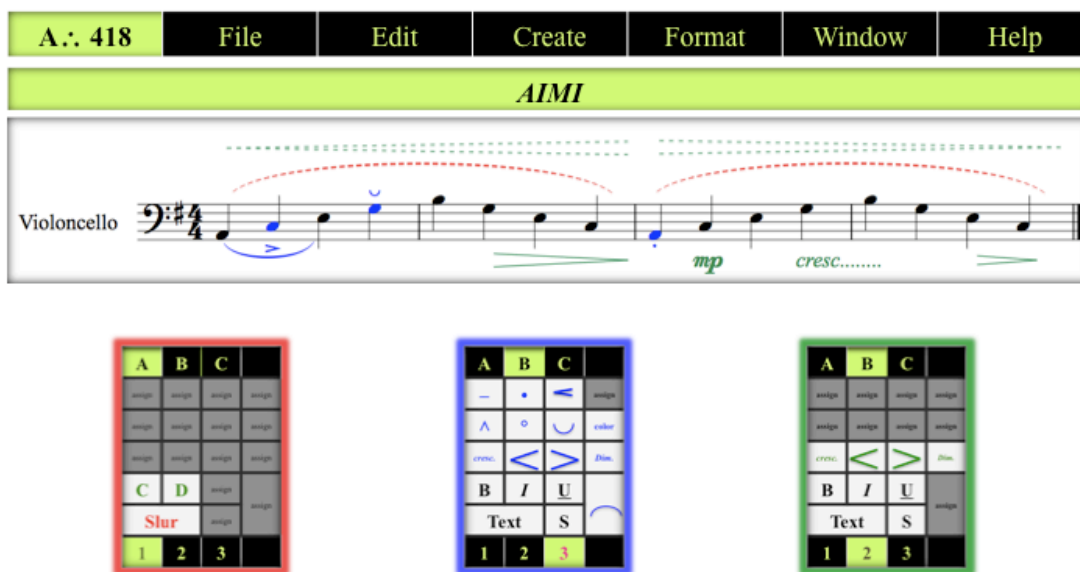


Figura II.32 Exemplo da janela AIMI do programa informático A.:418.

A Figura II.33 representa a janela da ATIMI, onde se podem constatar as várias configurações do Keypad que permitirão o preenchimento dos vários níveis da técnica do violoncelo:

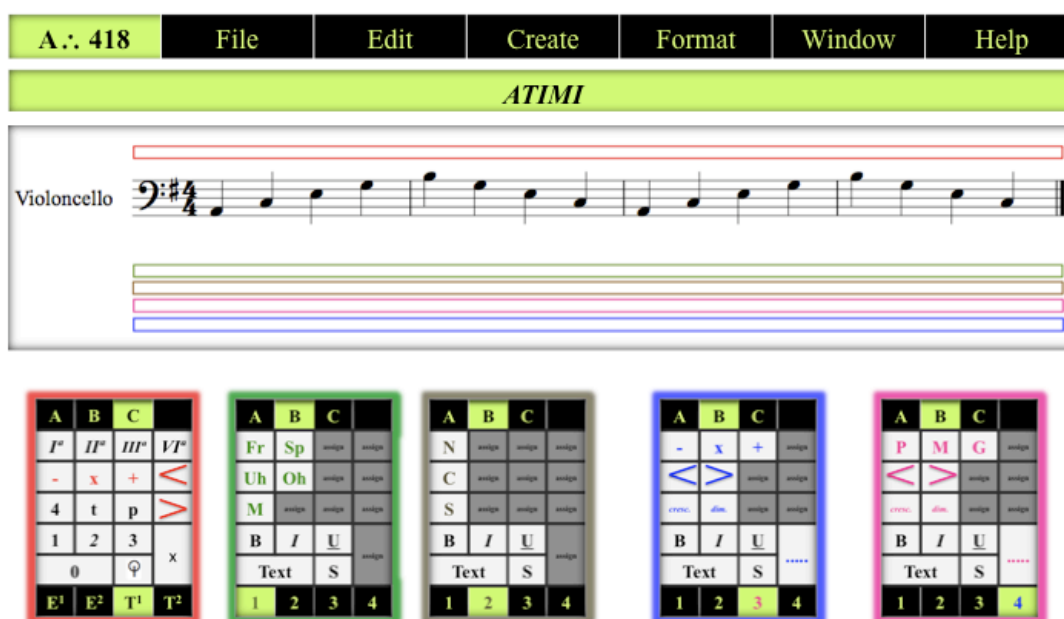


Figura II.33 Exemplo da janela ATIMI do programa informático A.:418.

A Figura II.34 representa a janela da Revision, na qual constam várias configurações do Keypad que correspondem às disposições necessárias para a inserção de indicações técnicas e de indicações de expressividade:

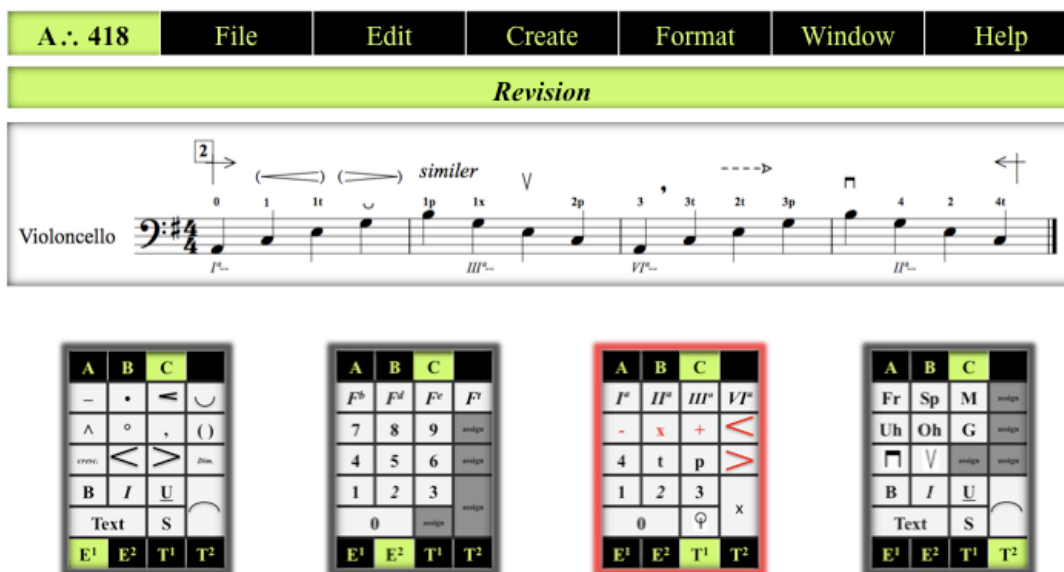


Figura II.34 Exemplo da janela *Revision* do programa informático *A.:418*.

Por fim, dizer que o *software A.:418* poderá dispor de um sistema inteligente que permitirá uma maior eficácia e rapidez na elaboração das partituras. Isto passará por um mecanismo de correspondência automática entre os dados inscritos no decurso do processo de elaboração das partituras. Daqui resultará que uma determinada configuração ao nível expressivo (aquando da elaboração da partitura *AIMI*) poderá surgir como uma sugestão ao nível técnico (aquando da elaboração da partitura da *ATIMI*). Por exemplo: se a configuração ao nível expressivo requerer baixa intensidade sonora, aquando da concepção técnica poderá aparecer um leque de sugestões cuja configuração corresponda à execução técnica deste requisito expressivo, como pode ser no caso de um instrumento de corda friccionada a fraca pressão do arco sobre a corda ou, no caso de um piano, a fraca pressão dos dedos sobre as teclas ou mesmo a deslocação do teclado por via da acção do primeiro pedal.

Assim, também a partitura final (a revisão) resultará de uma filtragem automática dos pressupostos técnico-expressivos inscritos nas partituras anteriores, sem prejuízo para o acréscimo ou supressão de informação, consoante a intenção do músico-instrumentista. No final, as partituras poderão ser impressas integralmente ou parcialmente, em papel ou em suporte digital, conforme a finalidade que se lhe quiser atribuir. Isto deixa de ser um mero pormenor quando as opções de exportação dos documentos permitirem o recorte de parcelas das partituras de forma a poderem ser utilizadas para fins de

investigação, fazendo-se acompanhar de uma explicação escrita, tal como acontece no capítulo que se segue.

Evidentemente, a automatização das funções relatadas anteriormente está dependente da replicação deste conceito metodológico a outros instrumentos e a outros géneros musicais. No imediato, este *software* poderá concretizar-se para operar ao nível do violoncelo e do género musical concertante na forma *ritornello*. Contudo, isto não implica que a plataforma informática não possa estar pensada para permitir um maior alcance funcional. Bem pelo contrário! O que se pode constatar na evolução tecnológica ao nível da programação informática é que os *softwares* mais complexos a que hoje temos acesso foram, de início, programas balbuciantes. A evolução e o aperfeiçoamento destes dispositivos deveu-se a um longo e intenso processo de interacção entre as necessidades dos utilizadores e o conhecimento e potencial tecnológico de circunstância. Desta forma, este futuro *software* corresponde absolutamente àquilo que tem sido a constância evolutiva em termos de informática, visto que parte de uma necessidade básica de um utilizador e de pressupostos informáticos que, embora não adequados para o efeito, demonstram ser a base sólida para a projecção futura de uma tecnologia aplicada ao estudo da interpretação musical.

II.7 Sinopse

Neste capítulo foi dado a conhecer o *modus operandi* do *A.:418*, mais precisamente no que se refere aos termos gerais e específicos que norteiam cada um dos sistemas que o constituem. Contudo, é importante esclarecer que este modelo metodológico obedece ao interesse de exteriorizar as opções técnico-expressivas que o músico-instrumentista faz do texto musical. Desta forma, ter-se-á de entender que a simbologia utilizada serve como uma forma de referenciar, ou precisar o melhor possível, uma determinada ideia cuja objectividade é muito difícil de determinar, bem entendido o leque de possibilidades que existe, por exemplo, de pensar ou executar uma articulação em *staccatto*.

Composto por dois sistemas de análise interpretativa (expressiva e técnica), o *A.:418* permite, como ficará demonstrado nos capítulos que se seguem, estabelecer uma relação

directa entre as ideias que resultam da leitura do texto musical (entre outras fontes de inspiração possíveis) e a sua concepção técnico-expressiva, de modo a poderem ser entendidas numa perspectiva lógica. Este entendimento poderá efectivar-se de dois modos: por via da simbologia inscrita nos exemplos de análise técnico-expressiva e através de uma discussão, em forma de texto, que visa dar a entender os fundamentos das respectivas opções interpretativas face ao texto musical.

O resultado será a síntese dos processos de análise interpretativa (e consequente informação) numa partitura final (Revisão), onde a concepção técnico-expressiva do músico-instrumentista é acrescentada ao discurso original do compositor através de um sistema simbólico adequado para o efeito.

A aplicação do *A.:418* ao *RV 418* tem abordagens específicas que resultam de uma opção pessoal e que não devem ser entendidas como uma imposição própria do método aqui proposto. Refiro-me, por exemplo, ao recurso às técnicas de análise musical como uma forma de retirar ilações passíveis de consubstanciar matéria prima para a construção de sentido expressivo. Este exemplo, que é uma opção pessoal e não uma imposição metodológica do *A.:418* (tal como já foi referido anteriormente), tem implicações directas na forma como o método vai ser aplicado, na medida em que a análise interpretativa é desenvolvida sob pressupostos resultantes da aplicação da análise musical ao texto musical, tais como a organização formal, o plano harmónico e a caracterização motivico-temática.

Significa isto que, sendo a análise musical uma escolha pessoal para alicerçar a concepção interpretativa do *RV 418*, não implica que outras abordagens preliminares à concepção interpretativa não possam ser tomadas e igualmente expostas através do *A.:418*. Porquê? Primeiro, porque terá de ser cada músico-instrumentista a decidir sobre os termos da sua concepção interpretativa. Segundo, porque onde verdadeiramente o *A.:418* actua é no palco da evidenciação das opções técnico-expressivas face ao concreto dos acontecimentos musicais (ao nível textual), independentemente da fonte de inspiração que consubstanciou a concepção interpretativa.

Outra questão importante é a das linguagens utilizadas nesta demonstração do *A.:418*, aos níveis dos sistemas musicais (em termos de composição) e aos níveis técnico-expressivos. Se a obra musical para servir de base à demonstração deste método fosse uma composição dodecafônica, o tratamento analítico a dar a esta obra teria de ser necessariamente diferente do tratamento analítico dado a uma obra tonal, como é o caso no presente trabalho. Se o instrumento musical fosse o piano, também o tratamento aos níveis técnico-expressivo teria de ser adequado às características próprias da técnica "pianística" e ao leque de possibilidades expressivas que a condição física do instrumento permite. O mesmo é dizer que, ainda que o instrumento e a obra musical sejam os mesmos, o tratamento a dar à concepção interpretativa terá de ser adequado a cada músico-instrumentista, bem entendidas as variáveis que diferenciam os indivíduos.

É neste ponto que se pode bem entender a utilidade do *A.:418*, na medida em que, não restringindo a liberdade de escolha relativamente às formas de fazer sentido técnico-expressivo dos textos musicais, permite que esta discussão seja feita de forma sistematizada, com base na evidenciação das opções interpretativas que cada músico-instrumentista faz dos eventos musicais em concreto, precisamente através dos processos de análise técnico-expressiva que resultam na revisão da partitura. No entanto, para fins de investigação em interpretação musical, é aconselhável que a aplicação do *A.:418* em formato de partituras seja acompanhado de uma discussão textual, no sentido de permitir uma maior compreensão lógica dos pressupostos da concepção interpretativa, tal como é feito na demonstração que se segue nos próximos capítulos.

Relativamente aos sistemas de notação utilizados nas várias formas de análise, incluindo a revisão da partitura, entenda-se que o uso destes símbolos significa o início de uma discussão que, com o contributo de outros estudos no âmbito da aplicação do *A.:418*, poderá ganhar uma maior consistência enquanto linguagem, não só ao nível dos aspectos visuais, como também ao nível dos significados. Contudo, a intenção é que este processo seja tendencialmente de uniformização da linguagem, o que se perspectiva possível através de uma espécie de selecção natural, no sentido de facilitar o cruzamento de informação resultante da aplicação do *A.:418*.

O desenvolvimento de uma estrutura informática que permita uma maior e melhor aplicação do *A.:418* (tal como foi anunciado anteriormente) poderá ser uma forma de, à medida que a discussão sobre a concepção interpretativa de obras musicais acontece, alcançar uma configuração suprema da linguagem musical e, com isto, conseguir a uniformização e universalidade da mesma.

Desta forma, a utilidade deste modelo metodológico manifesta-se em várias frentes:

- 1) pode auxiliar os intérpretes a sistematizarem as suas concepções interpretativas face aos textos musicais;
- 2) permite realizar partituras revistas pelos músicos-instrumentistas de forma a disporem de mais informação relativa à forma de concretizar expressiva e tecnicamente os discursos musicais;
- 3) a realização de partituras revistas com base na aplicação do *A.:418* pode abrir caminho para uma discussão aprofundada sobre a forma de interpretar, aos níveis técnico-expressivo, as obras musicais em concreto. Isto representa não só uma mais-valia para os intérpretes e para a acção pedagógica, como também para a investigação no domínio da interpretação musical.

III. ANÁLISE DO 1º ANDAMENTO DO *RV 418*

III.1 Análise Musical

III.1.1 Análise Formal

A forma do presente andamento foi identificada como sendo a forma *Ritornello*, usual nos concertos do Barroco pela grande parte dos compositores. Tem origens nos *Concerti Grossi* e é sucedida pela forma Sonata, nos termos do género concertante. Consiste na intercalação de períodos de *Ritornello* (desenvolvidos pelo *Tutti*⁵¹) e períodos de *Solo*⁵² (desenvolvidos pelo instrumento solista acompanhado pelo baixo contínuo e pelo *ripieno*⁵³).

O Plano Formal está estruturado em quatro Secções Formais ("A", "B", "C", "A'"), cada uma composta por um Episódio de *Ritornello* ("a^r", "b^r", "c^r", "a'^r") e por um Episódio de *Solo* ("a^s", "b^s", "c^s"), respectivamente. A excepção acontece na Secção Formal "A'", por esta só consagrar um episódio de *Ritornello*.

O Percurso Tonal inicia-se na tonalidade principal de La menor; aquando da Secção Formal "B" ascende à tonalidade secundária de Do maior; a Secção Formal "C" acontece na Dominante da tonalidade principal que, ainda antes da Secção Formal "A'", faz o retorno à tonalidade de La menor.

A tabela que se segue faz a síntese do Plano Formal do 1º andamento do *RV 418*, correlacionando os elementos supramencionados com as respectivas referências espaciais (os compassos):

⁵¹ Termo italiano que significa "todos", quando aplicado à musica significa o colectivo de uma determinada formação instrumental (Marques, 1986).

⁵² Episódio musical caracterizado pela intervenção solista.

⁵³ Termo italiano que significa "completo", quando aplicado à música significa o todo de uma determinada formação instrumental (Marques, 1986).

Tabela III.1 *Plano formal do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi*⁵⁴

Forma:	<i>Ritornello</i> ⁵⁵						
Plano Formal:	A		B		C		A'
Episódios ⁵⁶ :	a ^r	a ^s	b ^r	b ^s	c ^r	c ^s	a ^{r'}
Compassos:	1 c.	22 c.	45 c.	60 c.	94 c.	104 c.	141 c.
Percurso tonal:	La m _____		Do M _____		Mi m	La m _____	
Curva tonal:	La ↗		Do ↗		Mi ↘	La	

Relações Métricas na Forma Musical. A fórmula implícita no Plano Formal do presente andamento é de 3 + 1, ou seja, "A", "B" e "C" + "A'". A Secção Formal "A" tem início no primeiro compasso e termina no compasso 44. Esta Secção alberga os Episódios "a^r", sendo que este tem início no primeiro compasso, ao 22º compasso é sucedido pelo Episódio "a^s" findando no compasso 44. A Secção Formal "B" é igualmente composta por dois Episódios ("b^r" ao compasso 45 e "b^s" ao compasso 60), surge no 45º compasso e termina no compasso 93. A Secção Formal "C" começa no compasso 94 e termina no compasso 140. É composto pelo Episódio "c^r" (c. 94), e pelo Episódio "c^s" (c. 104). A última Secção Formal ("A'") só é composta por um Episódio ("a^{r'}"). Tanto a Secção Formal "A'" como o Episódio "a^{r'}" têm início no compasso 141 e terminam no último compasso do andamento em questão, o compasso 162.

⁵⁴ *Legenda:* A = Primeira Secção Formal organizada por dois Episódios, *ritornello* e *solo*; B = Segunda Secção Formal organizada por dois Episódios *ritornello* e *solo*; C = Terceira Secção Formal organizada por dois Episódios, *ritornello* e *solo*; A' = Quarta Secção Formal organizada por um Episódio, *ritornello*; a^r = Primeiro Episódio de *ritornello*; a^s = Primeiro Episódio de *solo*; b^r = Segundo Episódio de *ritornello*; b^s = Segundo Episódio de *solo*; c^r = Terceiro Episódio de *ritornello*; c^s = Terceiro Episódio *solo*; a^{r'} = Quarto Episódio *ritornello*; c. = compasso; M = Modo maior; m = Modo menor; ↗ = Movimento ascendente; ↘ = Movimento descendente; _____ = Prevalência tonal.

⁵⁵ Forma musical típica dos primeiro e terceiro andamentos do género instrumental *Concerto* do final do século XVII e século XVIII (Dufourcet & Hakim, 1999).

⁵⁶ Denominação original: *Temas*. Substituída pela designação *Episódios*, por se considerar que no plano da análise formal melhor se adequa às noções espacial e temporal, ao invés da denominação *temas* que relega para uma interpretação mais do âmbito motivo-temático.

Na *Figura III.1* é possível verificar em termos percentuais, a organização métrica atribuída a cada Secção Formal: "A" = 27%, "B" = 30%, "C" = 29% e "A'" = 14%. Verifica-se um relativo equilíbrio na proporcionalidade métrica das Secções Formais "A", "B" e "C", oscilando nas suas dimensões espaciais respectivamente: 44 compassos para a Secção Formal "A"; 49 compassos na Secção Formal "B"; 47 compassos na Secção Formal "C". A razão pela qual a Secção Formal "A'" é nitidamente mais curta face às restantes Secções Formais (com apenas 22 compassos), prende-se com o facto de esta Secção só contemplar um Episódio de *ritornello* ("a^r"), uma vez que as restantes Secções são compostas por um Episódio de *ritornello* seguido de um Episódio de *solo*. Os Episódios "a^r" e "a^r" são idênticos no discurso musical, sendo que neste último há o acréscimo de um compasso, precisamente o compasso final que dá conclusão à cadência perfeita e consequentemente ao 1º andamento do *RV 418*. Assim é necessário considerar que a funcionalidade formal da Secção "A'" é a de dar término ao andamento, semelhante à funcionalidade que tem a secção da *Coda*⁵⁷ noutras formas musicais, tal como a forma Sonata. É por este motivo que se considera que esta secção tem uma funcionalidade distinta das restantes secções formais:

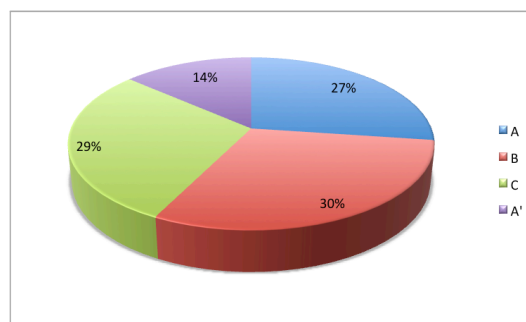


Figura III.1 Relação percentual das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Se no plano das proporções métricas entre as Secções Formais existe alguma consonância (à excepção da Secção "A'", como referido anteriormente), já na perspectiva formal episódica (ao que se referem os Episódios de *Ritornello* e de *Solo*) é visível a existência de alguma assimetria na forma como esta relação formal acontece.

⁵⁷ Secção formal que surge no final de um andamento musical cuja funcionalidade consiste em finalizar o discurso musical (Dufourcet & Hakim, 1999). É frequente em formas musicais posteriores à época do Barroco, como a forma Sonata e a forma Concerto da época clássica.

A *Figura III.2* demonstra a relação percentual entre todos os Episódios de *Ritornello* das secções formais do andamento onde se pode constatar a presença da assimetria métrico-proporcional entre estes elementos formais (" a^r " = 31%; " b^r " = 22%; " c^r " = 15%; " $a^{r'}$ " = 32%):

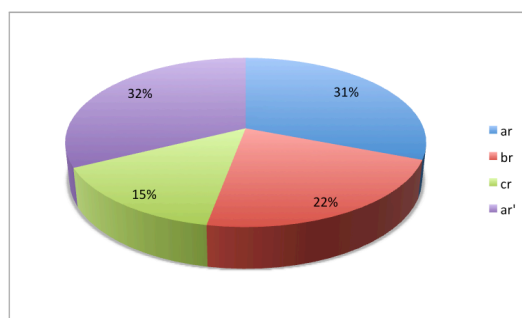


Figura III.2 Relação percentual dos Episódios de *Ritornello* das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Se na figura anterior é perceptível um decréscimo gradual nas percentagens dos Episódios *Ritornello*, o contrário acontece no mesmo processo aplicado aos Episódios de *Solo*. Significa que à medida que os Episódios de *Ritornello* vão diminuindo a sua proporção métrica ao mesmo tempo que se vão sucedendo no decorrer do discurso musical, os Episódios de *Solo* têm uma tendência oposta, no sentido de que as suas aparições ocorrem gradativamente durante mais espaço de tempo. Neste sentido, a *Figura III.3* faz referência às relações percentuais dos Episódios de *Solo* (" a^s " = 25%; " b^s " = 36%; " c^s " = 39%):

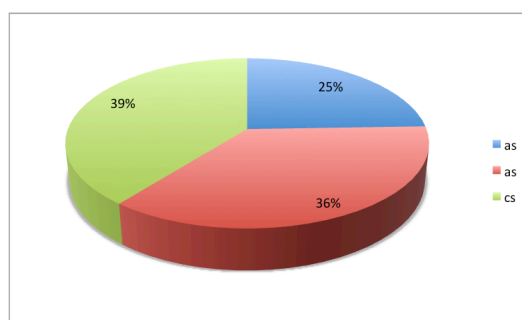


Figura III.3 Relação percentual dos Episódios *Solo* das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Torna-se evidente que a forma como a construção métrica entre os Episódios de *Ritornello* e os Episódios de *Solo*, assente na assimetria das suas proporções métricas, confere uma maior ênfase ao discurso solista (ao mesmo tempo que em sentido oposto

surgem as aparições do *ripieno*⁵⁸), tornando-o cada vez mais presente e, naturalmente, mais intenso. Isto porque, no decorrer do discurso musical, os Episódios de *Ritornello* tendem a diminuir e os Episódios de *Solo* tendem a aumentar as suas proporções métricas. Este aumento progressivo do tempo disponível para o discurso solista contribui para a intensificação do carácter virtuoso que está inerente a uma obra musical desta natureza – o Concerto Solista.

A Secção Formal "A" é a que demonstra ter um maior equilíbrio na distribuição métrica dos seus Episódios constituintes. A saber: o Episódio *Ritornello* ("a^r") representa 48% da dimensão espaço-temporal da Secção Formal "A"; o Episódio *Solo* ("a^s") representa 52% da dimensão espaço-temporal da Secção Formal "A". A explicação para a presença de uma assimetria métrico-proporcional não ser tão visível aqui quanto o é na perspectiva mais particular exposta anteriormente, pode passar pelo facto de, tratando-se de um 1º andamento de um Concerto, a Secção Formal "A" ter uma funcionalidade dupla. Por um lado a de introduzir os Elementos Motívico-temáticos do 1º andamento do Concerto, por outro lado, a de iniciar o Concerto no seu todo. Isto confere a esta primeira Secção Formal uma maior importância no genérico da estrutura formal, factor que pode justificar o facto de a percentagem do Episódio "a^r" ser dos que maior percentagem tem em todo o 1º andamento do *RV 418*. A *Figura III.4* faz a representação da distribuição percentual das dimensões espaço-temporais dos Episódios *Ritornello* "a^r" (com 21 compassos de duração) e *Solo* "a^s" (com 23 compassos de duração) da Secção Formal "A" (com 44 compassos de duração):

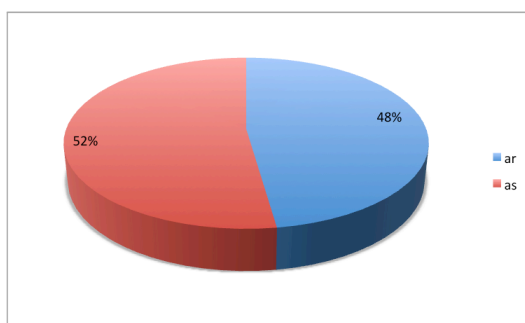


Figura III.4 Relação percentual entre os Episódios da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

⁵⁸ Termo italiano que significa cheio (Marques, 1986), quando aplicado à música faz menção ao colectivo da orquestra que acompanha o solista. Também denominado de *tutti* em linguagem técnica musical (Dufourcet & Hakim, 1999).

Já na *Figura III.5*, onde se faz entender a distribuição métrica dos Episódios da Secção Formal "B", é explícita uma dilatação da dimensão espaço-temporal do Episódio de *Solo* ("b^s"), face à tendência oposta patente no Episódio de *Ritornello* ("b^r"). Tal, manifesta-se no total de 34 compassos de duração do "b^s", onze compassos acrescidos relativamente ao Episódio homólogo ("a^s") na Secção Formal "A". Por sua vez, o "b^r", traduz um decréscimo de seis compassos face ao Episódio homólogo ("a^r") na Secção Formal "A". Desta feita, o Episódio "b^r" perfaz uma parcela de 15 compassos que, juntamente com os 34 compassos do Episódio "b^s", totaliza os 49 compassos da Secção Formal "B", o que faz desta Secção a maior, em termos de dimensão espaço-temporal, de todo o primeiro andamento do *RV 418*:

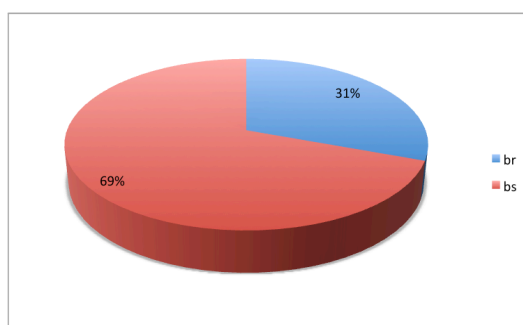


Figura III.5 Relação percentual do Episódios da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A tendência que desde atrás vem sendo referida, em conceder maior protagonismo ao discurso solista aquando da sucessão gradativa dos elementos formais, é facilmente irrefutável através da compreensão que se permite quando se faz a comparação sequencial das *Figura III.4*, da *Figura III.5* e da *Figura III.6.*, sendo que é nesta última que este fenómeno tendencial ganha particular relevância. O que acontece é um aumento significativo da dimensão métrica do Episódio de *Solo* "c^s" da Secção Formal "C" relativamente às proporções constatadas nos Episódios homólogos nas Secções Formais "A" e "B". Com mais 10% que "b^s", e mais 27% que "a^s", o "c^s" é o que maior percentagem obtém de discurso musical solista com 79% da duração espaço-temporal de toda a Secção Formal "C". Simultaneamente, o Episódio de *Ritornello* desta Secção apresenta-se como o mais curto de todo o andamento do concerto com apenas 21%:

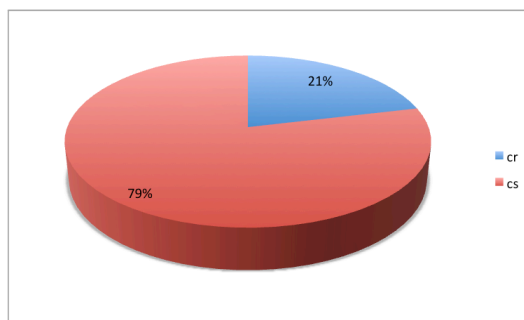


Figura III.6 Relação percentual dos Episódios da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Para que melhor se perceba a sequência que demonstra como acontece a referida tendência métrica, extremamente relevante do ponto de vista formal, é importante perceber os seguintes dados relativos ao acréscimo de compassos dos Episódios de *Solo* versus o decréscimo de compassos patente nos Episódios de *Ritornello*. A importância desta informação reside no facto de que parece haver uma intenção clara de balancear as proporções métricas dos Episódios num sentido contraposto, tal como é possível constatar pela movimentação contrária das linhas que ilustram a *Figura III.1.7*, sendo que a linha azul representa a trajectória dos Episódios de *Ritornello* e a linha vermelha representa a trajectória dos Episódios de *Solo*. Os números que sucedem os pontos que marcam as linhas fazem referência ao número de compassos que totalizam os respectivos Episódios relativamente a cada Secção Formal (no eixo das abcissas):

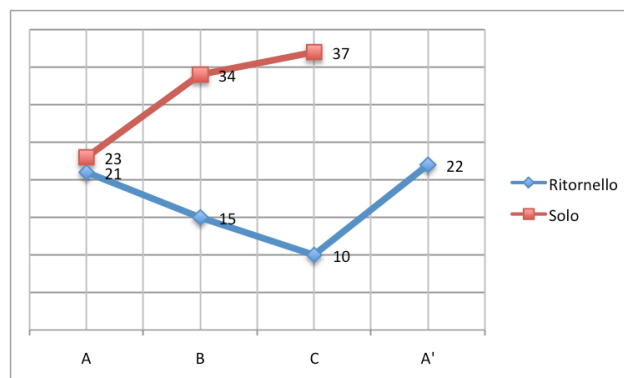


Figura III.7 Representação gráfica da tendência de variação métrica, à escala de compassos, dos Episódios de *Ritornello* e de *Solo* das Seções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Relações Tonais na Forma Musical. A reforçar o factor de tendência métrica constatada anteriormente, eis que foram identificados outros elementos capazes de corroborar a hipótese de uma intenção em enfatizar o discurso musical solista ao longo do 1º andamento. Esses elementos consubstanciam "pontos chave" das funções tonais que, quando percebida a sua relação directa, demonstram constituir um mecanismo de reforço ao efeito musical anteriormente referido. Tal como está descrito na Tabela III.1 da análise formal, as Seções Formais e respectivas subdivisões episódicas, fazem-se alinhar com os elementos tonais: "Percurso Tonal" e "Curva Tonal". Ambos os elementos traduzem uma disposição que determinam os alicerces harmónicos do 1º andamento do *RV 418*, ajudando, desta forma, à delimitação das Seções Formais. O que importa aqui reparar é a forma como a "Curva Tonal" acontece, na medida em que revela um sentido claro de ascensão tonal e posterior retorno à disposição tonal original. Esta conjuntura, quando combinada com a informação subtraída pela análise formal, revela a fórmula básica com que Vivaldi arquitectou a enfatização do papel do Solista no *RV 418*. Torna-se claro que, havendo uma ascensão tonal, há, também, uma intensificação do discurso musical, uma vez que a promoção da tessitura do discurso musical implica uma natural tendência expressiva para o aumento da tensão. O processo inverso, significa, em termos de efeito expressivo, precisamente o contrário, ou seja, um alívio da tensão criada pela ascensão tonal.

Começando pelo início, a *Figura III.8* é um excerto dos primeiros compassos da Secção Formal "A" onde se pode constatar que o ponto de partida para a movimentação tonal descrita anteriormente é a tonalidade principal de La menor:

Figura III.8 Primeiro e segundo compassos do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A Secção Formal "A" estabelece La maior como a tonalidade principal e termina fazendo uma modulação à relativa maior, dando início à Secção Formal "B" na tonalidade secundária de Do maior. Na *Figura III.9* regista-se o momento em que surge a ascensão à relativa maior de Do maior:

Figura III.9 Compassos 45-46 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Após algumas tonicizações a graus harmónicos próximos (o que faz da Secção Formal "B" a mais rica em termos de ocorrência tonal), eis que surge mais uma ascensão tonal através de uma modulação à tonalidade secundária de Mi menor. A plataforma tonal encontra-se a esta altura (Secção Formal "C") no ponto mais alto face à tonalidade principal, mais precisamente na Dominante desta. A partir daqui será desencadeado o processo de retorno à tonalidade de La menor aproveitando o Episódio de *Ritornello* "c" para efectivar este processo modulatório. A *Figura III.10* mostra o momento em

que a "Curva Tonal" do 1º andamento do *RV 418* atinge o seu ponto mais alto, a tonalidade secundária de Mi menor:

Figura III.10 Compassos 94-95 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Feito o devido retorno à tonalidade principal, é o momento de encerrar o 1º andamento com a Secção Formal "A'" que é em tudo idêntica à Secção Formal "A", à excepção de que nesta só existe um Episódio, o de *Ritornello*. Neste momento termina o percurso tonal ascendente que permitiu enfatizar a expressividade do discurso musical Solista. A *Figura III.11* representa o momento da Secção Formal "A'" em que o retorno à tonalidade principal de La menor ocorre, e que vai dar termo ao 1º andamento do Concerto:

Figura III.11 Compassos 141-142 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Numa perspectiva geral, constatou-se que, na "Curva Tonal", o recurso aos terceiro e quinto graus harmónicos (Do e Mi) da tonalidade principal (La menor) não resulta numa mera coincidência. Esta disposição tonal a tonalidades secundárias é feita por movimentação ascendente que, a juntar às variações nas métricas episódicas, aumentam a tensão do discurso musical, em termos expressivos. A conjugação destes factores ajuda a conceder um carácter virtuoso ao concerto, num primeiro andamento que

expressa bem o colorido da textura e a diversidade de recursos técnicos que caracterizam os concertos de Vivaldi em geral.

III.1.2 Análise Harmónica

Esta modalidade da análise musical consiste na aplicação do sistema de cifras harmónicas (consultar o subcapítulo III.1.2) que é apresentado e discutido na sequência de cada Episódio de cada Secção Formal.

No sentido do funcionalismo harmónico, o primeiro *Ritornello* do *RV 418*, "a^r" é o Episódio da Secção Formal "A" onde se percebem três momentos distintos, ao mesmo tempo que se estabelece a tonalidade principal de La menor. O primeiro momento acontece entre os cc. 1-7 onde se constata uma progressão harmónica (Tónica-Dominante-Tónica) cuja função básica é o estabelecimento da tonalidade principal. O segundo momento é uma sequência harmónica por ciclo de quintas (La-Re-Sol-Do-Fa-Si-Mi), entre os cc. 8-14, que vem trazer um maior colorido harmónico ao discurso musical. O terceiro momento (cc-15-21) consiste no retorno à afirmação da tonalidade principal, desta vez através da sofisticação da fórmula progressivo-harmónica (Tónica-Sub-Dominante-Dominante-Tónica) ao mesmo tempo que opera uma aceleração do ritmo harmónico à medida que o fim do "a^r" se aproxima. A este processo harmónico acresce a introdução de novos elementos rítmicos, tal como a tercina no c. 14 (pese embora pertencer à transição entre o segundo e terceiro momentos), as semicolcheias e o padrão rítmico de sincopas, o que leva a querer sobre a necessidade eminente de enfatizar o discurso musical aquando da transição do Episódio do *Ritornello* para a primeira aparição do Violoncelo Solo em "a^s":

Allegro
Tutti

Violoncello Solo
1º Violino
2º Violino
Viola d'arco
Violoncello e Contrabaixo

La menor i V i V 7

Vc.
1º Vln.
2º Vln.
Vla.
Vc e Cb.

i iv VII⁷ III VI⁷ ii V⁶ i V

15 solo

i iv V 7 i iv V i ViViViVi V i ViViVi V i

Figura III.12 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("a¹") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

- A Figura III.13 faz a representação da análise harmónica aplicada ao Episódio "a^s" da Secção Formal "A". Este Episódio é constituído por quatro momentos harmónicos:
 - O primeiro momento harmónico consiste numa progressão harmónica (Tónica-Sub-Dominante-Dominante-Tónica), entre os c. 22-26, cuja finalidade se compreende como a de estabelecimento do discurso musical solista na tonalidade principal, ou seja, a apresentação do Violoncelo Solo;
 - O segundo momento harmónico é uma sequência harmónica por ciclo de quintas (La-Re-Sol-Do-Fa) que tem como intenção fundamental fazer uma modulação à relativa maior da tonalidade principal (Do maior). Fá-lo através da interrupção

da sequência harmónica por ciclo de quintas com a resolução desta por via de uma cadência perfeita ao III grau harmónico (cc. 30-32);

- O terceiro momento harmónico é semelhante ao primeiro momento harmónico, desta vez ocorrido na tonalidade secundária de Do maior. Significa que a progressão harmónica subjacente aos cc. 32-35 (Tónica-Dominante-Tónica) aspira ao estabelecimento desta nova tonalidade;
- O quarto momento harmónico acontece por via de uma sequência harmónica por graus conjuntos em direcção ascendente que partindo da Tónica e chegando à Dominante faz cadência à Tónica. A natureza gradativa deste tipo de sequência harmónica confere ao discurso musical a tensão expressiva necessária para preparar o momento de conclusão do Episódio "a^s";
- O quinto e último momento harmónico apresenta a consolidação da nova tonalidade de Do maior através da progressão harmónica Tónica-Dominante-Tónica (que também pode ser compreendida como uma cadência perfeita exposta de forma reiterada):

Figura III.14 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("b¹") da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

O Episódio de *Solo* "b^s" é, porventura, o mais interessante da perspectiva harmónica. Muito graças ao segundo momento harmónico no qual parece conjugarem-se duas técnicas de sequência harmónica utilizadas em momentos harmónicos anteriores de igual funcionalidade: sequência harmónica por ciclo de quintas e sequência harmónica por graus conjuntos ascendentes. Sucedendo-se ao curto primeiro momento harmónico (cc. 60-63) de progressão harmónica (Tónica-Dominante-Tónica), tem início o largo momento onde se estabelece um padrão harmónico de três compassos (cc. 64-66), com três acordes respectivamente, cuja relação harmónica entre o primeiro e o último acordes consiste na distância intervalar de uma quinta perfeita, mediada pela alteração do acorde inicial para o acorde de sétima, o que é dizer que exerce o efeito harmónico de Dominante sobre o último acorde (Do-Do⁷-Fa). Esta primeira técnica é a que associa às sequência harmónica por ciclos de quintas, dada a mesma relação intervalar que, de forma explícita, ocorre neste pequeno padrão harmónico. O que acontece de seguida, é a repetição deste padrão harmónico (I-I⁷-IV) transposto ao intervalo de segunda maior acima do grau harmónico original (II-II⁷-V), no cc. 67-69, e uma última vez mais, de igual maneira, no cc. 70-73 sob a fórmula harmónica de III-III⁷-vi. Estas três sucessões de tonicizações albergam duas lógicas harmónicas, por um lado a relação harmónica por ciclo de quintas e, por outro, a relação harmónica por graus conjuntos ascendentes.

Daqui resultam a diversidade harmónica que traz um novo colorido harmónico ao discurso musical e a tensão expressiva necessária para enfatizar o padrão rítmico de semicolcheias, de evidente cariz virtuoso, que o Violoncelo Solo expõem por cima da textura do *ripieno*.

O momento harmónico que se segue (cc. 73-84) dá a garantia de que Vivaldi, pese embora a promessa de mudança no plano tonal anunciada pela volatilidade do comportamento harmónico anteriormente descrito, não tem intenção de sair do plano harmónico de Do maior. Para tal, o compositor tem de interromper a sequência harmónica e fá-lo através da exploração e extensão dos elementos motivico-temáticos usados para o desenvolvimento da sequência harmónica, num sentido lógico de diluição dos mesmos, não só através da mudança do tipo de textura do acompanhamento mas, principalmente, sobre a lógica da progressão harmónica que retira o efeito espiral do discurso musical e lhe confere um sentido gravitacional em torno da tonalidade de Do maior.

Finalmente, reduzida que está a textura do acompanhamento ao baixo-contínuo, Vivaldi corta abruptamente com o sentido tonal assente no uso de modos maiores para fazer o retorno às tonalidades de modo menor, neste que é o quarto momento harmónico da Secção Formal "B" (cc. 85-93). De forma mais inesperada ainda, dá início àquilo que será uma modulação à tonalidade secundária de Mi menor através de progressões harmónicas:

60 *Solo*

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

I 6 5 V I b7 IV

67

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

II 7 V III 7 vi

73

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

IV V V² I⁶ 5 ii⁷ V⁷ I⁷

80

Vc. solo 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

IV⁷ V⁶ V⁷ I #v⁶ VII iii

Mi menor ii⁶ V i

88

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

vi VII 2 iii vi VII 6 iii vi VII 6 iii vi VII i iii

iv V 2 i iv V 6 i iv V 6 i iv V Mi menor iii

Tutti

Figura III.15 Análise harmónica do Episódio de *solo* ("b^s") da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Se o Episódio anterior é o que mais instabilidade harmónica representa na categoria dos *solo*, o Episódio de *ritornello* "c^r" é simultaneamente o mais curto de todos e o mais interessante do ponto de vista de comportamento harmónico. Isto porque o que aqui acontece são dois momentos harmónicos em que o primeiro (cc. 94-96) consiste numa breve progressão harmónica (Tónica-Dominante-Tónica) e o segundo compõe-se de uma sequência harmónica por ciclos de quintas que se encarregará de fazer o retorno à tonalidade principal de La menor:

Figura III.16 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("c^r") da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Feito o retorno à tonalidade principal, da qual não mais se sairá até ao fim, segue-se o último Episódio *solo* ("c^s") do 1º andamento do *RV 418*. Inicia-se com uma pequena sequência harmónica por ciclo de quintas que se desenvolve nos cc. 104-107, seguida de outra pequena progressão harmónica que faz a permanência na tonalidade principal (cc. 108-112). Num segundo momento harmónico, dá-se a combinação contrária numa proporção maior: primeiro uma pequena progressão harmónica (cc. 113-119) seguida de uma sequência harmónica por graus conjuntos, desta feita, em direcção descendente. A alternância entre os dois processos harmónicos mencionados esgota com a necessidade de resolução do 1º andamento, em que prevalecem as progressões harmónicas que sustentam o efeito expressivo conclusivo do discurso musical solista (cc. 128-139):

La menor

104 *solo*

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

i iv VII III iv v ii⁶₄ II⁶₅ V

113

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vc e Cb.

i V i iv V 2 i⁶_{VI} 2 iv V⁶₅ 7

120

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

i iv⁶₅ IV⁶₅ VII III⁷₅ vi ii⁷₅ V iv III ii i

128

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

i iv V i i V⁶₅ i iv⁶₅ i

135

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc e Cb.

iv V i i V i

Tutti

Figura III.17 Análise harmónica do Episódio *solo* ("c^s") da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A última Secção Formal ("A'") é composta por um único Episódio de *ritornello* "a^r") que em tudo é idêntico ao homólogo da Secção Formal "A", excepção feita ao último compasso que tem uma finalidade conclusiva por se tratar do final do 1º andamento do *RV 418*:


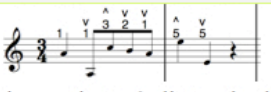


The musical score displays measures 141 to 154 of the first movement of Vivaldi's Concerto for Violoncello in A minor, RV 418. The instrumentation includes Violoncello (Vc.), First Violin (1º Vln.), Second Violin (2º Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello and Contrabasso (Vc e Cb.). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tutti'. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and slurs. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic analysis for each measure.





Measures 141-154 Harmonic Analysis (Roman Numerals):





- Measure 141: i, V, i, V, 7, i, iv, VII⁷, III, VI⁷, ii
- Measure 142: V⁷, i, V, i, iv, V, 7, i, iv, V, i, ViViViVi, V, i, ViViVi, V, i




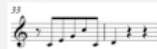


Figura III.18 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("a^r") da Secção Formal "A'" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

III.1.3 Análise Motívico-temática

1º ANDAMENTO - ELEMENTO MOTIVO-TEMÁTICO I					
A	B	C	D		E
O.	1-2 cc.		Textura	Unísono por todos os instrumentos	
			Tessitura	Desde o La índice 1 ao Mi índice 4	
			Altura	 <p>Começa no 1º grau melódico na direcção descendente à distancia de uma 8ª. Segue-se um movimento melódico por graus conjuntos entre o 3º e o 1º grau melódico. Termina com uma alusão ao salto descendente de 8ª, agora transposto ao 5º grau melódico.</p>	
			Duração	Característica rítmica brevis-lunga disposto num compasso ternário fazendo alusão à fórmula rítmica da dança Chaconne: $\frac{3}{4} \text{ J } \text{ J } $	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	
V.¹	22-24 cc.		Textura	Solo do violoncelo com acompanhamento do ripieno	A relação com o motivo original faz-se pela imitação do 1º compasso seguida de uma variação melódica no 2º compasso.
			Tessitura	Desde o La índice 1 ao Fa índice 3	
			Altura	 <p>Começa no 1º grau melódico na direcção descendente à distancia de uma 8ª. Termina com um movimento melódico por graus conjuntos entre o 5º e o 6º grau melódico através de um ornamento inferior.</p>	
			Duração	Característica rítmica brevis-lunga disposto num compasso ternário fazendo alusão à fórmula rítmica da dança Chaconne: $\frac{3}{4} \text{ J } \text{ J } $	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	

V. ²	45-46 cc.		Textura	Unísono por todos os instrumentos	Este motivo tem como principal característica variante o facto de este acontecer na tonalidade de Do maior. Em tudo o resto é semelhante ao motivo original.
			Tessitura	Desde o Do índice 1 ao Sol índice 4	
			Altura	 Começa no 1º grau melódico na direcção descendente à distancia de uma 8ª. Segue-se um movimento melódico por graus conjuntos entre o 3º e o 1º grau melódico. Termina com uma alusão ao salto descendente de 8ª, agora transposto ao 5º grau melódico.	
			Duração	Característica rítmica brevis-lunga disposto num compasso ternário fazendo alusão à fórmula rítmica da dança Chaconne: $\frac{3}{4}$ J J	
			Dinâmica	s.d.	
V. ³	94-97 cc.		Textura	Unísono nas vozes do 1º e 2º violino sobre o acompanhamento das vozes da viola d'arco, do violoncelo e do contrabaixo.	Acontece sobre uma modulação entre a tonalidade secundária de Mi menor e a tonalidade principal de La menor. A principal característica é a de que neste motivo é repetido por três vezes o 1º c. do motivo original. A razão pela qual isto acontece deve-se ao facto de, como disse anteriormente, estar a decorrer uma modulação que termina à semelhança da resolução do motivo original.
			Tessitura	Desde o Re# índice 1 ao Si índice 4	
			Altura	 Começa no 1º grau melódico na direcção descendente à distancia de uma 8ª. Segue-se um movimento melódico por graus conjuntos entre o 3º e o 1º grau melódico. De seguida, o padrão é repetido transposto ao intervalo de uma 5ª perfeita acima com uma variação na troca de vozes. No 3º c. O padrão é repetido com um alargamento o intervalo de uma 10ª entre as duas notas iniciais. Termina com uma alusão ao salto descendente de 10ª.	
			Duração	Característica rítmica brevis-lunga disposto num compasso ternário fazendo alusão à fórmula rítmica da dança Chaconne: $\frac{3}{4}$ J J	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	

1º ANDAMENTO – ELEMENTO MOTIVO-TEMÁTICO II				
A	B	C	D	E
O.	3-5 cc.		Textura Uníssonos nas vozes do 1º e 2º violino sobre o acompanhamento das vozes da viola d'arco, do violoncelo e do contrabaixo.	Aparece como o consequente do elemento motivo-temático II original (anterior).
			Tessitura Desde o La índice 1 ao La índice 4	
			Altura  Começa no 1º grau melódico na direcção descendente à distancia de duas 8 ^{as} por arpejo. Segue-se um movimento melódico na direcção ascendente por arpejo que termina com um pequeno contorno melódico sobre o segundo grau melódico.	
			Duração Por imposição do contorno melódico, o 1º e 2º cc. funcionam como um todo, alterando circunstancialmente a métrica que se fazia sentir claramente ternária (no elemento motivo-temático I) para fazer, aqui, uma alusão ao balanço binário, precisamente pela aumentação métrica que a melodia sugere. Termina com um ritmo galope que invoca novamente a subdivisão ternária da fórmula rítmica da dança Chaconne: $\frac{3}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } $.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	
V. ¹	5 c.		Textura Termo da melodia nas vozes do 1º e 2º violinos com as vozes da viola d'arco a acompanhar enquanto os baixos fazem uma contra-melodia para fazer a ligação entre as frases melódicas dos violinos.	Relaciona-se com o motivo O. por conter o mesmo teor motivico com a contraposição da direcção melódica e a diminuição métrica da frase. Surge como uma ligação entre as frases da melodia principal.
			Tessitura Desde o Mi índice 1 ao Si índice 3	
			Altura  Começa no 5º grau melódico com um contorno melódico arsis-tesis à distancia de uma 8ª por arpejo.	
			Duração Subdivisão rítmica feita à duração de colcheia num contexto métrico que, por sugestão melódica, pode induzir ao balanço binário (3 colcheias + 3 colcheias).	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	

V. ²	8 c.		Textura	Termo da melodia nas vozes do 1º e 2º violinos com as vozes da viola d'arco a acompanhar enquanto os baixos fazem uma contra-melodia para fazer a ligação entre as frases melódicas dos violinos.	<p>É uma variação directa do motivo V.¹, sendo que de agora em diante assume-se como uma contra-melodia às vozes dos violinos. Decorre sobre uma sequência harmónica por ciclo de 5^{as}.</p>
			Tessitura	Desde o La índice 1 ao Do índice 4	
			Altura	 <p>Começa no 1º grau melódico com um contorno melódico <i>arsis-tesis</i> à distancia de uma 10ª por arpejo.</p>	
			Duração	Subdivisão rítmica feita à duração de colcheia sugerindo a seguinte fórmula rítmica: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ , a retrógrada da fórmula rítmica da dança <i>Chaconne</i> : $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ .	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	
V. ³	32 c.		Textura	Solo de violoncelo com acompanhamento do <i>ripieno</i> .	<p>Outras formas de variar este elemento aparecem ao longo do 1º andamento, tanto na funcionalidade de melodia como de acompanhamento. São os casos do 32º e 64º cc.:</p>  
			Tessitura	Desde o Sol índice 1 ao Do índice 4	
			Altura	 <p>Movimento melódico ascendente por arpejo, terminando com um contorno melódico em graus conjuntos à semelhança da terminação da V.¹ do elemento motivo-temático I.</p>	
			Duração	Subdivisão rítmica à figura de colcheia no 1º c. No 2º c. há uma reminiscência da característica rítmica <i>brevi-lunga</i> que faz a alusão à fórmula rítmica da dança <i>Chaconne</i> : $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ .	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	

Legenda: A = Classificação do elemento motivico-temático; B = número(s) do(s) compasso(s); C = exemplo do elemento motivico-temático; D = Caracterização do elemento motivico-temático aos níveis musicais elementares; E = comparação dos elementos motivico-temáticos.

III.2 Análise Interpretativa da Parte do Violoncelo Solo

Nesta secção estabelecer-se-ão os princípios gerais que estão na base da concepção técnica e expressiva do 1º andamento do *RV 418*. Tais princípios funcionam como uma espécie de predisposição genérica para a concepção interpretativa de todo o andamento, cujo sentido tem implicação directa nas decisões e opções musicais que se farão, à posteriori, na especialidade das frases melódicas de cada Secção Formal. Esta predisposição opera ao nível das indicações técnicas e expressivas que vigoram de forma transversal a todo discurso musical (p. e. a tonalidade e o modo, o tempo e a métrica, a forma e o género) e, sendo esta uma consequência directa de um entendimento pessoal face à conjuntura musical elementar, resulta de um processo de triangulação entre: *a)* informações explicitadas pelo compositor na partitura; *b)* informações históricas que auxiliam à compreensão das práticas e noções musicais à época do Barroco; *c)* informações sobre as práticas e noções musicais actuais.

As primeiras noções musicais elementares a considerar são ao nível da tonalidade principal e da indicação de compasso: La menor como tonalidade e $\frac{3}{4}$ como indicação de compasso. É relativamente consentânea a opinião de alguns teóricos musicais (Marc-Antoine Charpentier [1645-1704], Johannes Mattheson [1681-1764], C. F. D. Schubart [1739-1791]) relativamente aos estados de alma invocados pela tonalidade de La menor: a ternura, o carácter doce e a lamentação. Também Zarlino (1558), associa as escalas diatónicas menores ao sentimento de tristeza. Deste leque de referências acerca do temperamento da tonalidade principal do *RV 418*, é certo considerar que "La menor" predispõe para os sentimentos da tristeza ou, de acordo com Christian Wolff (1679-1754), enquadram-se no contexto das paixões da alma do *Tedium*.

Relativamente às indicações de compasso dizer que, segundo Donington (1992), estas eram tidas como uma referência capaz de determinar a noção de tempo do discurso musical. Assim, o autor conclui que todas as indicações de compasso ternárias eram, genericamente, indicativos de tempos rápidos. Já J. Mattheson (1681-1764) considera as indicações de compasso ternárias como estando associadas à Trindade, tal como os andamentos rápidos estão associados a estados de cólera e de revolta. Conclui-se que,

por via da conjugação dos elementos sugeridos pela tonalidade e pela indicação de compasso, a predisposição do presente andamento, ao nível do carácter do discurso musical, invoca sentimentos que, de uma maneira geral, estão relacionados com a tristeza e com a irrequietude.

Quanto à indicação de tempo, as edições são congruentes na atribuição da indicação *Allegro*⁵⁹ ao início do 1º andamento. De acordo com a convenção metronómica actual, esta indicação de tempo remete para a perspectiva de um andamento moderado/rápido que pode oscilar entre as 120bpm e as 167bpm⁶⁰. Sendo que a margem temporal que distancia estas duas referências é verdadeiramente considerável, o que configura um factor de interferência significativo ao nível do possível resultado sonoro. Decidir sobre a referência metronómica a adoptar para interpretar o presente andamento apresenta-se, portanto, como um desafio primordial para a construção do sentido musical.

À falta de precisão técnica, acresce o facto de a indicação *Allegro* não só determinar a noção de tempo, como também a alusão que faz a uma determinada noção de carácter. Assim, esta indicação assume um sentido ambíguo, na medida em que se torna simultaneamente uma indicação técnica e expressiva. Segundo Brossard (1703) a indicação técnica/expressiva *Allegro* inspira um carácter vivo, leve, decididamente animado e por vezes a uma velocidade moderada; Malcolm (1721) e Mozart (1756) complementam a definição anterior com a indicação de carácter agradável e a advertência de que o tempo não deve ser precipitado nem apressado.

⁵⁹ Segundo Cartier (1798, citado por Donington, 1992) as indicações de andamentos seguem a seguinte ordem ascendente: “*Largo, Larghetto, Adagio, Grave, Andante, Andantino, Grazioso, Affectuoso, Amorofo, Moderato, Tempo Giusto, Maestoso, Allegro, Allegretto, Allegro Molto, Allegro con moto, Allegro Agitato, Allegro Spirituoso, Allegro assai, Vivace, Presto, Presto assai, Prestissimo*”(p.390).

⁶⁰ Segundo o padrão estabelecido no metrónomo de marca *Seiko-Quartz Metronome SQM-300*: *Largo* = 40-59bpm, *Larghetto* = 60-65bpm, *Adagio* = 66-75bpm, *Andante* = 76-107bpm, *Moderato* = 108-119bpm, *Allegro* = 120-167bpm, *Presto* = 168-199bpm, *Prestissimo* = 200-208bpm.

É notável a discrepância de significados que se atribuem às indicações de tempo no Barroco tardio, e isto deve-se ao facto de, à época, a questão do tempo estar muito dependente do sentido critico próprio do músico instrumentista face ao texto musical, assim o refere Donington (1992):

Encontramos, também, incoerência nas indicações de tempo em diferentes cópias contemporâneas da mesma peça, e mesmo em diferentes partes de livros da mesma edição. Não porque o tempo fosse encarado como algo sem importância, mas porque, como de costume, era esperado que o intérprete pudesse beneficiar do seu julgamento próprio com o mínimo de ajuda textual⁶¹. (p.388)

Actualmente, na perspectiva do músico-instrumentista, é comum relacionar as indicações de tempo com referências metronómicas. A dificuldade em atribuir uma referência metronómica à indicação *Allegro* é tanto maior porque, à altura em que o *RV 418* foi composto ainda não tinha sido desenvolvido o aparelho capaz de medir o tempo desta forma – o metrónomo – e, como tal, não era suposto que houvesse uma intenção em precisar as referências temporais com tal perícia. Uma iniciativa para medir o tempo com base em referências de pulsação precisas foi levada a cabo pelo famoso flautista Quantz, que elaborou um esquema⁶² no qual se estabeleciam relações entre o tempo e a pulsação humana (Donington, 1992).

Pese embora a inconsistência informativa das indicações de tempo, a questão do tempo não é hoje menos importante quanto era na época de Vivaldi e torna-se imperativo, no contexto das práticas instrumentais actuais, definir a indicação de tempo nos termos que a tecnologia e a convenção actuais o permitem. O entendimento ancestral acerca da questão do tempo, embora um tanto vago, pode ser entendido nos planos da sugestibilidade e da referenciação. Assim, tendo em conta tais referências e sugestões, conjugadas com o entendimento próprio que faço relativamente aos elementos

⁶¹ Tradução minha. Texto original: "We find, too, inconsistent time-words in different contemporary copies of the same piece, and even in different part-books of the same edition. This was not because tempo was regarded as unimportant, but because, as usual, the performer was expected to use his judgement with a minimum of textual help" (p.388).

⁶² " I: *Allegro assai* (including *Allegro molto*, *Presto*, etc.) $q = 160$; II: *Allegro assai* (including *Poco Allegro*, *Vivace*, etc.) $q = 120$; III: *Allegretto* (including *Allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto*, *moderato*, etc.) $q = 80$; IV: *Adagio cantabile* (including *Cantabile*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco Andante*, *Affettuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *Alla Siciliana*, *Adagio spiritoso*, etc.) $q = 40$; V: *Adagio assai* (including *Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, *Grave*, etc.) $q = 20$ " (Donington, 1992, p.391).

disponíveis (a indicação *Allegro* e a indicação de compasso $\frac{3}{4}$), optei por atribuir ao discurso musical do presente andamento a referência metronómica de $\text{♩} = \text{c. } 130$. Outros factores há que foram considerados para a tomada desta decisão, tais como o género concertante da obra (no sentido do cariz virtuosismo instrumental que está subjacente a este género), assim como a própria tonalidade em modo menor que invoca unidades de sentido expressivo próprias.

Ao nível da forma, dizer que o presente andamento dispõem-se numa sucessão de Episódios de *ritornello* e Episódios de *solo*. No total de 162 compassos, foram identificadas quatro Secções Formais, das quais três ("A", "B" e "C") são compostas por um Episódio de *ritornello* ("r"), seguido de um Episódio de *solo* ("s") e uma última Secção Formal "A'" que, por ser a Secção Formal que conclui o 1º andamento, só é composta por um Episódio de *ritornello*. Considerando a distribuição percentual dos *ritornellos* e dos *solos*, comparativamente entre as três Secções Formais que compõem o 1º andamento do *RV 418*, salvo a Secção Formal "A'" por esta ser composta exclusivamente pelo *ritornello*, verificamos uma tendência gradual de diminuição espaço-temporal dos *ritornellos* ao mesmo tempo que se revela uma tendência oposta nos *solos*, tal como se pode depreender através da seguinte tabela:

Tabela III.2 *Relação percentual entre os Episódios de ritornello e os solo das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi*

	Secção Formal "A"	Secção Formal "B"	Secção Formal "C"
<i>Ritornellos</i>	31%	22%	15%
<i>Solos</i>	25%	36%	39%

Na perspectiva da construção da narrativa sonora, estes dados são particularmente relevantes na medida em que permitem obter uma visão periférica da organização formal do 1º andamento e, com isto, influenciar directamente as idealizações sonoras e respectivas configurações de execução técnica. O que estes dados evidenciam é uma intenção implícita do compositor em enfatizar progressivamente o discurso musical do *solo* no decorrer do 1º andamento. Tendo em conta que a actividade musical performativa no violoncelo requer uma determinada correlação entre o labor físico e o labor intelectual, em primeira instância, a assimilação da forma como o discurso

musical se organiza, no espaço e no tempo, torna-se particularmente útil para as questões de configuração técnica, mais precisamente sobre o entendimento que o instrumentista realiza em termos de gestão energética. No plano da prática performativa concreta (uma audição, um recital ou um concerto), a consciência de que a prestação solista se intensifica gradualmente no decorrer de toda actividade musical, tal como acontece no presente andamento do *RV 418*, configura um elemento decisivo ao dispor do instrumentista para concretizar o propósito musical de forma eficiente, mais precisamente, para a definição estratégica de gestão energética.

Posto isto, a combinação de todos os ingredientes (tonalidade, indicação de compasso, indicação de tempo, forma) sugere-me um carácter expressivo-musical alusivo aos sentimentos humanos mais obscuros (da relação com o modo menor e a tonalidade de La), expostos na forma extrovertida e inquieta (da relação com a indicação de tempo *Allegro* e a indicação de compasso $\frac{3}{4}$), com uma retórica vigorosa e impressiva (da relação com o virtuosismo instrumental). A relação disto com a organização espaço-temporal do discurso musical solista significa a intensão de intensificar gradualmente o carácter expressivo-musical com vista a consumá-lo. Ou seja, à medida que o discurso musical solista se sobrepõe ao discurso musical do *ripieno*, em termos de prevalência de discurso, há como que uma relação de imposição do violoncelo sobre o *tutti*, no sentido de afirmar o violoncelo enquanto instrumento pleno de potencial virtuosístico, à imagem do que representava o violino à época, enquanto instrumento de corda friccionada mais recorrente e desenvolvido ao nível da literatura solista e do discurso musical virtuosista.

Em súmula, para a concepção técnica e interpretativa do discurso musical do 1  andamento do *RV 418* foram tomadas as seguintes decisões preliminares:

- A referência metron mica para definir o tempo do andamento   $\text{♩} = \text{c. } 130$;
- A predisposição expressiva consiste na combinação entre elementos líricos e elementos virtuosos: são as progressões harm nicas que dão um cenário propício ao surgimento de belas melodias ao estilo oper tico; são as sequências harm nicas assentes em texturas (acompanhamentos) sofisticados sobre as quais o virtuosismo técnico se desenvolve. O modo menor confere-lhe um aspecto rústico ao mesmo tempo que o discurso musical parece reclamar uma representação *quasi* intempestiva da natureza.

A tabela que se segue faz a síntese e a correlação dos elementos conducentes ao enquadramento expressivo do 1  andamento do *RV 418*:

Tabela III.3 Configuração expressiva do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi

TABELA SÍNTESE DA INTENÇÃO MUSICAL INTERPRETATIVA APLICADA À PARTE DO VIOLONCELO SOLO DO 1º ANDAMENTO DO RV 418

D	A					B				C					
E	Voluptas					Voluptas				Voluptas					
F	Composta por cinco frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com menor duração					Composta por quatro frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com duração mediana				Composta por seis frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com maior duração					
G	Inicia-se na tonalidade principal de La menor e faz uma modulação à tonalidade secundária de Do maior					Inicia-se na tonalidade secundária de Do maior e, após várias tonicizações a tonalidades de modo maior, acaba com uma modulação a Mi menor				Decorre na tonalidade principal de La menor					
H	Alterna entre elementos líricos e de virtuosismo					Desenvolve, predominantemente, elementos de virtuosismo				Alterna entre elementos líricos e de virtuosismo					
I	a ^s					b ^s				c ^s					
J	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a
L	Intempestivo Exuberância Vitalidade Virtuosidade	Lirismo Elegância Ânsia Enigmático	Majestoso Concludente	Jovialidade Elegância	Destreza Alegria	Intempestivo Exuberância	Intimismo Dúbio	Criativo Versátil	Ânsia Enigmático	Intempestivo Exuberância	Lirismo Ânsia	Ânsia Enigmático	Intempestivo Concludente		

Legenda: **D** = Secção Formal; **E** = Paixão de alma elementar; **G** = Características tonais; **H** = Características motivico-temáticas; **I** = Episódio; **J** = Frase melódica; **L** = Unidade de sentido expressivo.

III.2.1 Secção Formal "A"

A Secção Formal "A", definida nos termos da análise formal do 1º andamento do *RV 418*⁶³, é a primeira Secção Formal de todo o concerto e é composta por um Episódio de *ritornello* ("a^f"), executado pelo *ripieno*, e um Episódio de *solo* violoncelo solo ("a^s"), desenvolvido pelo instrumento solista acompanhado pelo *ripieno*. No total, a presente Secção Formal perfaz 44 compassos, sendo que vinte e um dos quais pertencem ao Episódio de *ritornello* e os restantes vinte e três pertencem ao Episódio de *solo*. No contexto formal de todo o 1º andamento, a Secção Formal "A" é a que menor percentagem tem em termos de duração métrica e, consequentemente, duração temporal: 27% face aos 30% da Secção Formal "B" e aos 29% da Secção Formal "C".

O facto de a primeira aparição do violoncelo solo surgir na sequência directa da primeira intervenção do *ripieno* é particularmente interessante do ponto de vista da conceptualização da predisposição expressiva do texto musical. Isto, porque o encadeamento entre o *ripieno* e o *solo* acontece sem que haja qualquer interrupção (silêncio ou transição que seja), o que faz com que haja algo de inesperado na forma como a "saída" do *ritornello* e a entrada do *solo* se processam – tendo em conta que em muitas obras deste género musical, a entrada do *solo* é feita com uma separação ou uma preparação clara da parte do *ritornello*. Esta constatação induz-me a tirar algum proveito expressivo resultante do efeito surpresa que a forma como a entrada do violoncelo o permite, no âmbito do reforço do carácter expressivo-musical entendido anteriormente. Assim, a narrativa musical desta frase deseja-se bem articulada, com um carácter algo tempestuoso na medida do inesperado, com uma certa audácia e envolta num forte cariz virtuoso.

Partindo deste princípio, na tentativa de corroborá-lo com indícios concretos existentes na partitura, o carácter deste Episódio ("a^s") acontece muito por força do comportamento harmónico e rítmico antecedido pelo no *ripieno* no Episódio "a^f". A *Figura III.19*

⁶³ Para mais informação, consultar a análise formal do 1º andamento.

demonstra como é que isto se processa, nomeadamente através da aceleração do ritmo harmónico e da introdução de elementos rítmicos como as tercinas, sincopas e semicolcheias que, no conjunto, enfatizam a necessidade de fazer a cadência perfeita à tonalidade principal de La menor, precisamente quando a intervenção do violoncelo solo tem início. Acresce a isto o facto de o efeito sonoro causado pelo golpe de arco dos violinos e violoncelos/contrabaixo (dado a sua execução implicar rápidas mudanças de cordas) proposto nos cc. 20-21 sugerir a representação de algum fenómeno natural agitado e ruidoso:

Figura III.19 Compassos 14-21 do Episódio de *ritornello* ("a") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A parte instrumental do violoncelo solo, respectivo ao Episódio "a^s", foi dividida em cinco frases melódicas. As frases melódicas desenvolvem-se alternadamente sobre duas lógicas harmónicas: progressões e sequências. No decorrer destas frases melódicas é operada uma modulação à tonalidade secundária de Do maior (relativa maior da tonalidade principal – La menor). Quer isto dizer que o temperamento com que esta parte formal tem início será necessariamente contrastante com a do seu termo, não só pela mudança de tonalidade como, também, pela mudança de modo – de menor para maior.

Tratando-se de uma forma musical mono-temática, no decorrer da acção musical desta primeira Secção Formal vão ser apresentados os elementos motivico-temáticos, na configuração original, que serão explorados ao longo de todo o primeiro andamento⁶⁴.

⁶⁴ Para mais informação, consultar a análise motivico-temática do 1º andamento.

Primeira Frase Melódica

A primeira frase melódica da parte do violoncelo solo acontece desde o primeiro tempo do c. 22 até ao primeiro tempo do c. 26. O discurso musical solista surge encadeado com o acontecimento musical antecessor (Episódio de *ritornello* "a^r"), inicialmente (c. 22), com a parte instrumental dos violoncelos e contrabaixo a fazer o acompanhamento, juntando-se depois os I^o e II^o violinos no exercício desta última função no c. 23. A forma como a primeira aparição do instrumento solista é feita, anteriormente descrita, sugere uma intervenção de carácter *quasi* inesperado ou repentino.

Acresce a isto o facto de nos compassos 22-23 ser apresentada a primeira variação do "Elemento motivico-temático I" (V.¹), desta feita como que o violoncelo solo a reclamar a sua atenção invocando o "Elemento motivico-temático I" que fez as honras de abertura do *RV 418* por parte do *ripieno*, mas que agora, acrescido de elementos musicais revestidos com virtuosismo (como a grande amplitude de registo de altura sonora; a presença de duas vozes, o recurso às semicolcheias como o nível rítmico mais diminuto de todo o 1^o andamento), confere a esta frase um carácter audacioso e um quanto intempestivo.

Ao nível do comportamento tonal, dizer que a primeira frase melódica está toda ela na tonalidade principal (La menor) e desenvolve-se num movimento de progressão harmónica com a seguinte trajectória: i-iv-V-i. Este tipo de disposição harmónica, no contexto espacial em que decorre, é percebido como a afirmação da tonalidade principal de La menor no Episódio de *solo* "a^s".

As três edições que servem de base para este trabalho não apresentam mais informação que não seja a concernente ao plano musical elementar, exceptuando, de forma genérica, a sugestão de dinâmica feita pela edição *Peters* (1968) e as sugestões de articulação que a edição *Ricordi* (1970) faz. A análise das edições respectiva à primeira frase melódica é feita em seguida.

Em suma, a conjugação da informação subtraída pela análise musical com a interpretação própria que faço da mesma, leva-me a definir como objectivo expressivo desta primeira frase melódica o desenvolvimento do discurso musical pautado pela impressão do efeito

surpresa, ao que se refere a forma repentina como o Episódio "a^s" acontece, envolta numa atmosfera expressiva de audácia (relativamente aos contornos virtuosistas) e inquietude na forma como o discurso musical é executado.

Comparação das edições. A Figura III.20 representa a primeira frase melódica (cc. 22-26) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas, exceção feita à ligadura de expressão que surge no segundo tempo do c. 23. A informação fornecida por esta edição circunscreve-se ao plano musical elementar: noção de altura e duração sonora. Foi detectado um erro na referência dos compassos no início do segundo sistema, no qual aparece a referência ao c. 6, no lugar do c. 8⁶⁵:



Figura III.20 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.21 representa a primeira frase melódica (cc. 22-26) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, apresenta as seguintes diferenças:

- Indicação de dinâmica *forte* entre parênteses no início do c. 22;
- O uso da clave de Fa para toda a frase melódica durante os cc. 22-26;
- A adição de uma *appoggiatura* no primeiro tempo do c. 24, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Mi índice 3:

⁶⁵ Para mais informação, consultar o anexo XII.2.1.

-



Figura III.21 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Peters (1968).

A Figura III.22 representa a primeira frase melódica (cc. 22-26) nos termos da edição Ricordi (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição apresenta as seguintes diferenças:

- A indicação técnica de "solo" no tempo fraco do segundo tempo do c. 22;
- A adição de uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* no segundo tempo do c. 23;
- A adição de uma *appoggiatura* no primeiro tempo do c. 24, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Mi índice 3;
- A indicação de articulações por via de ligaduras de expressão entre parênteses sobre os rítmicos em semicolcheias dos cc. 24/25:



Figura III.22 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da Intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.23 retrata a intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 22-26) com base na aplicação da técnica de análise supramencionada:

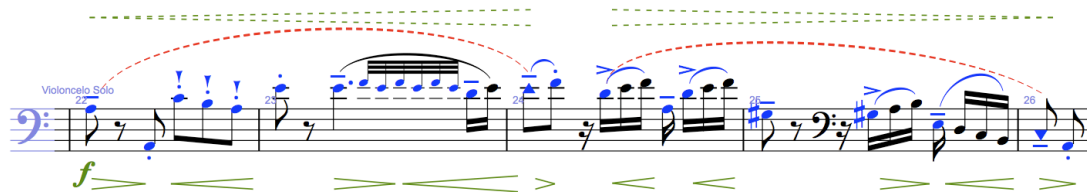


Figura III.23 AIMI aplicada aos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* foram tomadas as seguintes considerações:

- A frase melódica foi organizada em dois momentos frásicos que apresentam uma relação métrica de antecedente/consequente;
- O antecedente tem início no c. 22 e termina no primeiro tempo do c. 24; o consequente tem início no segundo tempo do c. 24 e termina no primeiro tempo do c. 24;
- O antecedente tem uma direcção melódica ascendente (*arsis*⁶⁶) que vai desde a nota La índice 1 no c. 22 até à nota Fa índice 3 no c. 24; o consequente tem uma direcção melódica descendente (*thesis*⁶⁷) que vai desde a nota Fa índice 3 no c. 24 até à nota Fa índice 3 no c. 24.

Estas considerações sustentam a opção tomada de provocar alguma tensão expressiva durante o antecedente que será, depois, aliviada no consequente. As ligaduras de expressão tracejadas indicam no espaço do pentagrama o ponto de partida e de chegada desta intenção expressiva. Os reguladores de intensidade tracejados significam a intenção de enfatizar (*crescendo*) e de aliviar (*decrescendo*) a tensão expressiva do discurso musical.

Outros elementos que ajudaram à assumpção da arquitectura desta frase foram os níveis rítmicos utilizados: no antecedente são usados níveis rítmicos mais longos que no

⁶⁶ Desenho melódico de direcção ascendente, normalmente sucedido pelo movimento melódico em direcção oposta designado por "*thesis*" (Hakim & Dufourcet, 1999).

⁶⁷ Desenho melódico de direcção descendente, normalmente precedido pelo movimento melódico em direcção oposta designado por "*arsis*" (Hakim & Dufourcet, 1999).

consequente, sugerindo uma relação rítmica *lunga-brevis*⁶⁸. O antecedente tem valores rítmicos predominantemente assumidos pela subdivisão à colcheia, recorrendo ao *trillo* do 2º tempo do c. 23 como um efeito sonoro para enfatizar a carga expressiva da narrativa musical; no consequente predominam as semicolcheias, num claro indício do comportamento virtuoso que dá o mote para a frase melódica que se seguirá a esta primeira.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* foram detectadas relações expressivas entre grupos de notas, combinadas no sentido de enfatizar e aliviar a carga expressiva, dentro do que se compreendeu anteriormente como a orientação geral do antecedente e do consequente. Estas relações são indicadas pelos reguladores de intensidade por baixo dos grupos de notas, sendo que o *crescendo* indica a intenção de causar tensão expressiva, e o *decrescendo* alude à intenção de aliviar a tensão expressiva. A disposição geográfica dos *crescendos* faz prova da intenção de enfatizar os segundo e terceiro tempos e de apoiar os primeiros tempos. Isto vai ao encontro do tipo de balanceamento métrico sugerido pela fórmula rítmica da dança *Chaconne* tal como mencionado na análise motivico-temática do 1º andamento do *RV 418*⁶⁹.

Ao nível analítico da *microperspectiva* dizer que salientei determinadas notas consoante o grau de carga expressiva que assumem no discurso musical. São elas as notas sobre as quais recai determinada articulação (p. e. as notas do c. 22), notas com acentuação agógica (p. e. a nota Mi índice 3 do primeiro tempo do c. 24) e notas que sugerem a presença de duas vozes melódicas (indicadas pela separação das hastes nas notas dos cc.24-25).

A edição *Ricordi* (1970) introduz a indicação "*solo*" no tempo fraco do segundo tempo do c. 22, sugerindo a intenção de fazer entender que o discurso solista só tem início a partir desse momento. No entanto, eu considereei que o discurso solista tem início logo no primeiro tempo do c. 22 sem, contudo, deixar de tentar perceber a intenção expressa na edição *Ricordi*. De facto, em termos motivico-temáticos, há algum fundamento em

⁶⁸ Refere-se a uma configuração rítmica na qual a figura antecedente apresenta um valor maior que a figura consequente.

⁶⁹ Para mais informação, consultar a análise motivico-temática do 1º andamento.

destacar o momento sobre o qual recai a indicação "solo", isto porque o elemento motivico-temático subjacente está na base do desenvolvimento musical que se segue. Para aferir isto, perceba-se a *Figura III.24*, na qual se pode constatar que o segundo tempo do c. 24 é uma variação do original, por inversão da direcção melódica e diminuição rítmica:



Figura III.24 Comparação entre uma parcela do "Elemento Motivico-temático I" (original) e a sua variação ("V.^{1.ª}").

A razão que me leva a considerar o primeiro tempo do c. 22 o início do discurso solista, prende-se com o facto de identificar a existência de duas vozes melódicas nesta primeira frase. Este indício revelou ser muito importante em termos da construção da narrativa musical, pelo que passo a explicar: considere-se que a 1ª nota La (índice 2) do c. 22 pertence a uma voz cuja direcção melódica é retomada no tempo fraco do 2º tempo do c. 22, fazendo com que a 2ª nota La (índice 1) do mesmo compasso represente outra voz, a voz do baixo.

Note-se que no primeiro e segundo tempos do c. 22, da parte de acompanhamento dos violoncelos e contrabaixo, constam as notas La (índice 1), ao contrário da parte do violoncelo solo onde, no mesmo momento, há uma nota La (índice 2) seguida de uma nota La (índice 1), esta última sim, igual à parte de acompanhamento dos violoncelos e contrabaixo (ver apêndice XI.4.1). Este facto faz com que a sustentação da hipótese de que o discurso solista tem início no c. 22 ganhe consistência, uma vez que a primeira nota do violoncelo solo no c. 22 é única e a repetição da mesma nota na parte de acompanhamento dos violoncelos e contrabaixo, no segundo tempo do c. 22, dá a entender que há uma aproximação a esta voz por parte do violoncelo solo.

Isto faz ainda mais sentido para a construção da narrativa musical quando se percebe que toda a frase melódica é caracterizada pela alternância entre saltos intervalares que chegam a atingir a distância de uma oitava – o que evidencia a existência de duas vozes – e uma condução melódica por graus conjuntos. Juntamente com o facto de a exposição melódica

consistir na amplitude de registo de duas oitavas, o indício da existência de uma segunda voz (a linha do baixo: no 2º tempo do c. 22; no 3º tempo do c. 24; no 1º tempo do c. 25; no 3º tempo do c. 25; no 1º tempo do c. 26) conferem a esta frase um temperamento particular, sugerindo que o discurso musical do violoncelo solo irrompe do *ritornello* como que de uma "atitude de rebeldia" se tratasse, contemplando no conjunto do seu discurso as componentes de melodia e de acompanhamento.

Se se combinarem as indicações de articulação da *microperspectiva* com os reguladores de intensidade da *mesoperspectiva* perceber-se-á melhor a distinção das vozes: no antecedente, em particular nos dois primeiros tempos do c. 22, a relação entre a voz da melodia e do acompanhamento (o 1º La e o 2º La) merece um tratamento diferente da relação entre as duas vozes no consequente (cc. 24-26). A razão pelo qual isto ocorre deve-se ao facto de, no consequente, a relação melódica entre as vozes acontecer à distância de um intervalo de oitava, fazendo com que a distinção entre a voz da melodia e a voz do acompanhamento seja evidente; já nos cc. 24-26, a proximidade intervalar entre as vozes melódica e do acompanhamento (no espaço intervalar inferior à distância de uma oitava) faz com que as vozes se aproximem de um sentido melódico conjunto. No entanto, a inversão e separação das hastes das semicolcheias dos cc. 24-25, a par a distinção feita ao nível da articulação, pretendem evidenciar a intenção expressiva de destacar ambas as vozes.

Não deixa de ser interessante que, em jeito de complemento à formulação desta ideia, a textura do *ripieno* que faz o acompanhamento do primeiro compasso desta frase se resume à parte dos violoncelos e contrabaixo, sendo que, seguidamente, no c. 23, entra uma nova voz do *ripieno* com os Iº e IIº violinos em uníssono, o que significa que há uma intenção clara do compositor em realçar a entrada do violoncelo solo.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias interpretativas formuladas anteriormente foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁷⁰ e na *Sessão*

⁷⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

*Experimental 2*⁷¹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.25* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Acentuação de *vibrato* na primeira nota (La) do c. 22, na parte inferior do arco, com um ponto de contacto médio tendo em conta as características das cordas Re e Sol, com uma velocidade de arco mediana para que o próximo La (pertencendo à voz do acompanhamento e para que se faça a distinção com a voz melódica) possa surgir em diminuendo por força da distribuição de arco e da respectiva pressão;
- A voz melódica é retomada, no tempo fraco do 2º tempo do c. 22, ao talão com o arco para cima, direcção do arco que é permitida na sequência do que acontece no tempo forte do 2º tempo do c. 22. Desta forma estão reunidas as condições para que a articulação desejada aconteça em *crescendo* para o primeiro tempo do c. 23;
- O c. 23 começa com uma nota (Mi índice 3) de grande aceleração do arco, necessariamente com um nível de pressão muito reduzido, para que se possa transitar do talão para a ponta em grande velocidade permitindo, desta forma, dar a articulação necessária ao primeiro tempo para que as demandas expressivas do segundo e terceiro tempos possam ser contempladas;
- O *trillo* do c. 23 é feito desde a ponta do arco, com uma velocidade de arco média, com o *vibrato* da mão esquerda e a pressão do arco devidamente coordenadas num *crescendo* gradual até à resolução em acentuação agógica da nota Mi índice 3, (*accciatura*) no primeiro tempo do c. 24;
- O consequente desta frase tem início no 2º tempo do c. 24 com grupos de semicolcheias onde a distinção entre a voz melódica e a voz do baixo é feita através da amplitude do *vibrato* em coordenação com a pressão e a direcção do arco (voz melódica: arco para cima com pressão média; voz do baixo: arco para baixo com pressões média e grande):

⁷¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Figura III.25 ATIMI aplicada aos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("asm"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de dinâmica *forte* e de carácter *con spirito*;
 - Organizei a frase melódica em quatro compassos; fi-lo indicando no início da frase no número 4 numa caixa de diálogo e através dos símbolos que demarcam o início e o fim da frase;
 - Inseri indicações de articulação consoante a intenção expressiva que conferi anteriormente às notas. No c. 22 coloquei "cunhas" por cima das três últimas colcheias como indicações de articulação para enfatizar o efeito de *risoluto*;
 - Adicionei uma *appoggiatura* no primeiro tempo do c. 24, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Mi índice 3;
 - Coloquei a indicação de acento agógico nas notas com tal efeito, como é o caso do Mi índice 3 (*appoggiatura*) no primeiro tempo do c. 24 e do Do índice 2 no primeiro tempo do c. 26.

- Coloquei a indicação de *solo* no início da frase, à parte superior do pentagrama;

- Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição, ou sempre que se revele pertinente (como é o caso do Sol[#] índice 2 do c. 26);
- Inseri a indicação de II corda (corda Re);
- Introduzi indicações de direcção de arco sempre que há uma reversão da tendência natural (a tendência natural é o denominado "arco como vem", ou seja, com direcção alternada de para cima e para baixo) ou sempre que se justifique haver pertinência como é o caso do 2º tempo do c. 24;
- Adicionei uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* no segundo tempo do c. 23:

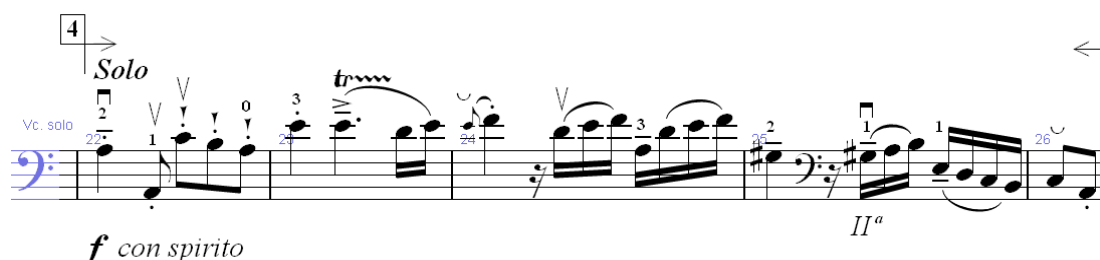


Figura III.26 Revisão dos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

A segunda frase melódica da parte do violoncelo solo ocorre desde o segundo tempo do c. 26 até ao tempo forte do primeiro tempo do c. 32. Acontece na sequência directa da primeira frase melódica pelo que pode considerar-se ter uma relação de consequente do discurso musical dos cc. 22-26. Desenvolve-se com base numa sequência harmónica por ciclo de quintas (La-Re-Sol-Do-Fa-Sol⁷-Do) que tem como destino fazer a preparação para uma modulação harmónica à relativa maior da tonalidade principal: Do maior. Para fazer esta progressão harmónica, o compositor recorreu à padronização de uma parcela do "Elemento motivico-temático I V.¹" do c. 22.

A Figura III.27 mostra como esta parcela é explorada: primeiro no c. 24, transposto uma segunda a cima, através da inversão da direcção melódica (de direcção melódica descendente para direcção melódica ascendente) e da diminuição rítmica (originalmente

com base no nível rítmico no valor de colcheia e posteriormente variado numa base de nível rítmico de semicolcheia); depois no c. 26, por justaposição, através da inversão da direcção melódica (de direcção melódica descendente para direcção melódica ascendente) e da diminuição rítmica (originalmente com base no nível rítmico no valor de colcheia e posteriormente variado numa base de nível rítmico de semicolcheia):

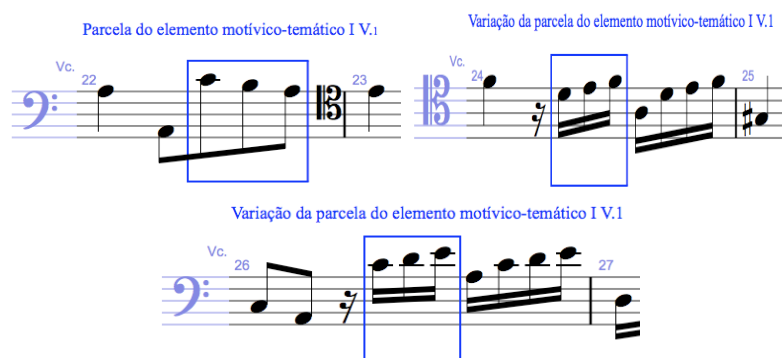


Figura III.27 Comparação entre uma parcela do "Elemento Motivico-temático I V.^{1a}", com as suas variações nos cc. 24/26, da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Comparação das edições. A Figura III.28 representa a segunda frase melódica (cc. 26-32) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível aferir a ausência total de indicações de expressividade e de indicações técnicas. A informação fornecida por esta edição cinge-se ao plano musical elementar das noções de altura e de durações sonoras:



Figura III.28 Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A *Figura III.29* representa a segunda frase melódica (cc. 26-32) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, não apresenta diferenças:



Figura III.29 Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

A *Figura III.30* representa a segunda frase melódica (cc. 22-26) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição difere pela sugestão de articulação indicada por via de ligaduras de expressão entre parênteses sobre os ritmos em semicolcheias dos cc. 26 e 31:



Figura III.30 Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da Intenção musical interpretativa (AIMI). Tratando-se de uma sequência harmónica recorrendo à exploração de uma parcela de um elemento motivico-temático padronizada, torna-se óbvia a intenção musical desta frase melódica em enfatizar o carácter virtuoso, próprio de uma obra musical concertante. A figura que se segue faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 26-32) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

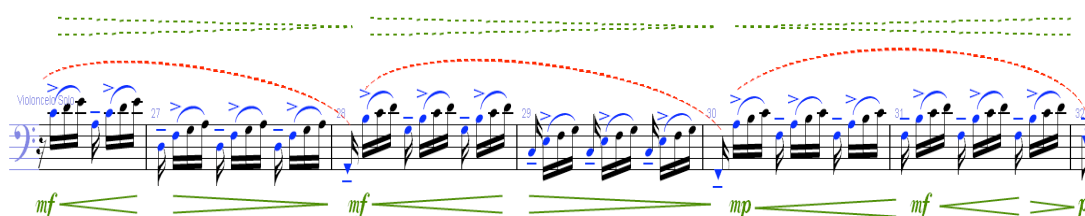


Figura III.31 *AIMI* aplicada aos cc. 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Sendo uma passagem cujos elementos são repetidos sucessivamente, variando a altura do som dos mesmos consoante a disposição harmónica, a intenção interpretativa consiste em dar ênfase às nuances harmónicas à medida que a progressão harmónica se desenvolve. A repetição do mesmo padrão rítmico quer-se numa trajectória de intensificação de um carácter virtuoso que começa no c. 26 e vai terminar no c. 32.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* considere a divisão da frase melódica em três momentos, com base na seguinte fórmula: 2+1 (3 = cc. 26-27 + cc. 28-29 + cc. 30-31). Os dois primeiros momentos (cc. 26-27/28-29) foram agrupados pelo motivo de se combinarem em termos de disposição melódica e, por isto, são utilizados os mesmos reguladores de intensidade (*diminuendo*) para descrever a mesma intenção expressiva. Já o terceiro momento (cc. 30-31), por se diferenciar ao nível da disposição melódica dos dois momentos que o antecedem – e isto consubstanciar uma particularidade expressiva, na medida em que quebra com o sentido regular estabelecido, primeiro por força da sequência harmónica implícita, segundo por força da padronização ao nível melódico –, foi alvo de um tratamento diferente ao nível da intenção expressiva, pelo que recorri ao uso de um *crescendo* no sentido de demonstrar a intenção de particularizar este último momento da segunda frase melódica.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, é possível verificar a intenção de realçar as nuances harmónicas dentro dos três momentos que constituem a frase melódica no seu todo. Como se trata de uma progressão harmónica por ciclo de quintas há graus harmónicos que exercem uma função expressiva diferente dos outros. Também aqui é possível estabelecer uma relação de antecedente/consequente, sendo que o grau harmónico antecedente é aquele que em termos expressivos detém um sentido de enfatização de tensão, e o consequente é aquele que detém um sentido de alívio dessa mesma tensão. A intenção de realçar estas funções harmónicas está registada através dos reguladores de intensidade e das indicações de dinâmica expressas por baixo do pentagrama da *AIMI*.

A *Figura III.32* faz a representação da relação implícita no funcionalismo harmónico dos dois primeiros momentos da segunda frase melódica:



Figura III.32 Compassos 26-29 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

No terceiro momento há uma intenção maior em enfatizar o carácter virtuoso, não só porque existe uma quebra no sentido da sequência harmónica por ciclo de quintas, como também pela quebra ao nível da sequência melódica estabelecida. A *Figura III.33* mostra como as quebras ao nível harmónico e melódico se sucedem no final da segunda frase melódica, ainda numa lógica de antecedente/ consequente mas, agora, com o intuito de fazer cadência à relativa maior da tonalidade principal:



Figura III.33 Compassos 30-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *microperspectiva* optei por destacar as notas com acentos agógicos no sentido de dar realce às várias nuances harmónicas, de acordo com a ordenação interna da frase. Assim, estas notas coincidem com o início e o fim de cada um dos três momentos compreendidos dentro da frase. As indicações de articulação sobre as notas reflectem a intenção de evidenciar o carácter virtuoso e, também, de evidenciar a voz do baixo através da separação da articulação.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas descritas no processo de análise anterior (*AIMI*) foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁷² e na *Sessão Experimental 2*⁷³, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. Assim, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

⁷² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁷³ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Foi aplicada a articulação no padrão de uma semicolcheia separada e três semicolcheias ligadas. Esta articulação permite intensificar o carácter virtuoso da passagem através do efeito provocado pela alternância dos golpes de arco e do realce da voz do baixo e das notas com acentuação agógica;
- A dificuldade técnica implícita nesta passagem reside muito no facto de o desenvolvimento deste padrão, ao longo da frase, implicar uma grande precisão de técnica de arco que permita executar as mudanças rápidas de cordas num curto espaço de tempo. Assim, verificou-se que fazendo as notas ligadas para baixo e a nota separada para cima (em termos de direcção do arco), o efeito sonoro anteriormente descrito alcançava uma melhor concretização;
- A complementar a decisão anterior estão factores como a combinação do nível de pressão e ponto de contacto do arco com a corda. Estes foram pensados na medida em que esta passagem requer grande agilidade, não só ao nível da técnica da mão esquerda mas também ao nível da técnica de arco. Por isso, só um baixo nível de pressão do arco poderá permitir tal agilidade mas, para tal, o ponto de contacto do arco na corda terá de ser entre o centro e o norte em relação ao cavalete;
- Ao longo da passagem foram introduzidas algumas variações ao nível da pressão do arco, com especial destaque para o final da frase (no c. 31) onde a pressão combinada com o ponto de distribuição e a velocidade do arco, juntamente com a intensificação da voz do baixo através do *vibrato*, aspira a dar maior ênfase no sentido das nuances expressivas previstas na *AIMI* desta frase melódica;
- Ao nível da técnica de mão esquerda dizer que foi critério para as opções de dedilhação aquele que permitisse uma maior estabilidade no seu desempenho técnico, por fim a facilitar o trabalho de coordenação com a técnica de arco. Para tal, foram privilegiadas as primeira e segunda posições e o recurso a cordas soltas sempre que possível. As dificuldades em termos de digitação revelaram-se maiores aquando da execução de notas rápidas em cordas diferentes e com o mesmo dedo. É o caso dos cc. 28-30 onde se pode constatar o recurso à técnica de digitação por travessão (primeiro com o quarto dedo e depois com o segundo dedo) no sentido de superar esta dificuldade:

Figura III.34 ATIMI aplicada aos cc. 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.35, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de dinâmica *mezzoforte* e de carácter *leggiero*;
 - Organizei a frase melódica em cinco compassos; fi-lo indicando no início da frase no número 5 numa caixa de diálogo e através dos símbolos que demarcam o início e o fim da frase (c. 27 e c. 32);
 - Inseri uma seta tracejada sobre o segundo e terceiro tempos do c. 26 para indicar uma ponte entre a frase melódica anterior e a presente;
 - Inseri a indicação de articulação de *staccato* na última nota desta frase e um regulador de intensidade sonora *diminuendo* no último tempo do c. 31, precedido por uma indicação de *crescendo* no c. 30, com a intenção de sugerir um fraseado não conclusivo;
 - Inseri os reguladores de intensidade *crescendo* entre parênteses na *anacruse* para o c. 27, *diminuendo* entre parênteses no c. 27 e a indicação *similer* para

sugerir a repetição desta configuração ao nível da intensidade sonora até ao final da frase melódica.

2. Indicações de ordem técnica:

- Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição, ou sempre que se revelou pertinente (é o caso do Re-Sol do c. 28);
- Introduzi indicações de direcção do arco no c. 26 para informar sobre a execução do padrão que é repetido sucessivamente ao longo da frase:

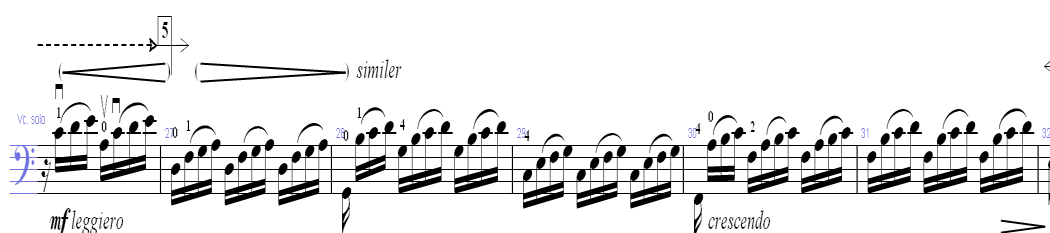


Figura III.35 Revisão dos cc. 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a⁵"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

Esta frase melódica da parte do violoncelo solo acontece desde o tempo fraco do primeiro tempo do c. 32 até ao final do c. 35. Esta frase foi entendida como tendo uma funcionalidade de transição entre a frase anterior (segunda frase melódica) e a que lhe sucede (quarta frase melódica). Desenvolve-se com base numa progressão harmónica (tónica, dominante, tónica) no plano da tonalidade secundária de Do maior. Em termos da caracterização motívica trata-se de uma variação do "Elemento Motívico-temático II". A aumentação rítmica, a aumentação do registo melódico através dos harpejos em duas oitavas e o comportamento harmónico contrastante conferem a esta frase um sentido lírico, um carácter mais alegre, ou menos *risoluto* como anteriormente, proporcionando desta forma a diversidade expressiva.

Contudo, é importante frisar que esta frase foi entendida como uma ligação entre o carácter introdutório do discurso musical e o carácter com que há-de terminar a primeira aparição do violoncelo solo neste concerto. Assim, a concepção interpretativa que se faz deste

momento frásico é no sentido de fazer uma transição e através de uma noção interpretativa que se quer de preparação para a frase melódica que está por vir.

Comparação das edições. A Figura III.36 representa a terceira frase melódica (cc. 32-35) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a presença de indicações de expressividade feita pelas ligaduras de expressão que aparecem nos tempos fracos dos primeiros tempos dos cc. 32/34. Não há quaisquer indicações de dinâmica ou outras que não sejam do foro musical elementar: noção de altura e duração sonora. Excepção feita à indicação de *trillo* nos segundos tempos dos c. 33/35 que sugerem a existência do respectivo efeito sonoro:



Figura III.36 Compassos 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a³"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.37 representa a terceira frase melódica (cc. 32-35) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, apresenta as seguinte diferenças:

- O uso da clave de Fa para toda a frase melódica desde o c. 32 ao c. 35;
- A adição de uma *appoggiatura* no segundo tempo do c. 33, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Fa índice 3;
- A adição de uma *appoggiatura* no segundo tempo do c. 35, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Mi índice 3:

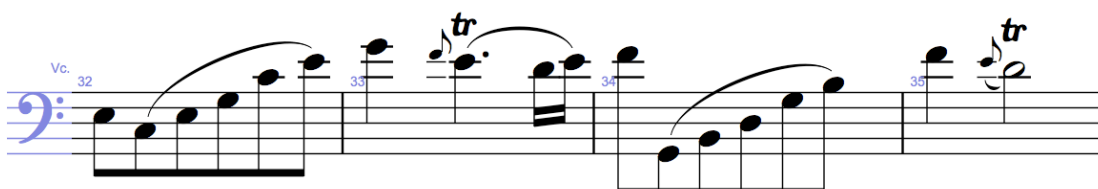


Figura III.37 Compassos 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a³"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.38 representa a terceira frase melódica (cc. 32-35) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição apresenta as seguintes diferenças:

- A adição de uma *appoggiatura* no segundo tempo do c. 33, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Fa índice 3;
- A adição de uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* no segundo tempo do c. 33;
- A adição de uma *appoggiatura* no segundo tempo do c. 35, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Mi índice 3;
- A adição de uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* no segundo tempo do c. 35:



Figura III.38 Compassos 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.39 faz a representação da intenção musical interpretativa da terceira frase melódica (cc. 32-35) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

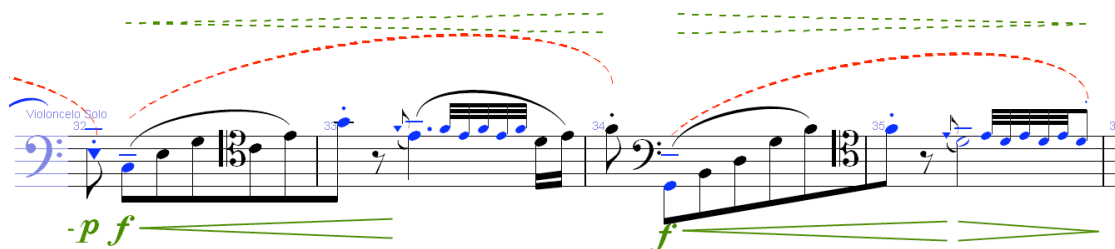


Figura III.39 *AIMI* aplicada aos cc. 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Uma vez que esta frase melódica foi entendida como tendo a funcionalidade de fazer a transição entre as frases melódicas anterior e a seguinte, determinei que, ao nível analítico

da *macroperspectiva*, a organização da frase fosse feita em dois momentos, semelhantes em termos musicais elementares, mas com funções expressivas diferentes: no primeiro momento percebi a intenção de aliviar toda a tensão expressiva causada pelo carácter da segunda frase melódica; no segundo momento entendi um reforço dessa mesma intenção de alívio mas, contudo, com um sentido suspensivo, ou seja, não conclusivo, no sentido de adiar para mais tarde a necessidade de resolução por cadência perfeita. Assim se explica o uso de um regulador de intensidade ascendente no primeiro momento e um regulador de intensidade descendente no segundo momento.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* foram tomadas as seguintes decisões de intenção expressiva que reforçam o sentido expresso na *macroperspectiva*:

- Embora não faça parte da presente frase melódica, vale a pena realçar a importância de contrastar o fim e o início das frases melódicas através das indicações de dinâmica *piano* (no tempo forte do primeiro tempo do c. 32) e do *forte* (no tempo fraco do primeiro tempo do c. 32);
- Os reguladores de intensidade mostram a intenção expressiva de dar ênfase a um discurso contrastante com o anterior mas, contudo, não resolutivo. Deixando o sentido expressivo da frase em aberto para a frase seguinte. Esta espécie de "suspensão" expressiva é conseguida através do que se pode depreender como efeito sonoro dos reguladores de intensidade *crescendo* e *decrescendo* no c. 34-35.

Ao nível analítico da *microperspectiva* dizer que a junção de hastes das colcheias que fazem os harpejos de Do maior e de Sol maior nos cc. 32/34 com os tempos fortes dos primeiros tempos dos compassos seguintes, representa a intenção de destacar a combinação entre o "Elemento Motivico-temático II V.³" e o "Elemento Motivico-temático II V.¹". As articulações demonstram a intenção em valorizar e desvalorizar determinadas notas dentro do plano que é a intenção expressiva maior.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁷⁴ e na *Sessão Experimental 2*⁷⁵, no sentido de

⁷⁴ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.40* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Embora não faça parte da presente frase melódica, destacar a importância as variáveis inerentes à primeira nota no sentido de se perceber a forma como o contrastar entre o fim e o início das frases melódicas é executado ao nível técnico (pouca amplitude de *vibrato*; à ponta e com direcção para cima, com pouca velocidade e pressão do arco);
- A terceira frase começa com um movimento de técnica de arco que começa na mesma direcção e sítio do arco com que termina a segunda frase melódica (com a diferença de a pressão e a velocidade do arco serem grandes), atravessando as cordas Sol, Re e La factor que, juntamente com a característica harmónica de harpejos de acordes com cordas soltas, evidencia a ressonância do instrumento e potencia a intenção expressiva descrita anteriormente (o mesmo acontece no c. 34);
- Os primeiros tempos dos cc. 33 e 35 têm características técnicas idênticas, precisamente porque são pontos de chegada do descrito no ponto anterior: grande amplitude de *vibrato*, pressão do arco média e grande velocidade do arco para que se permita alternar rapidamente entre o ponto de contacto destas notas e o das seguintes. Esta combinação técnica permite o efeito de evidenciar a acentuação no segundo tempo do compasso, numa clara alusão à fórmula rítmica da dança *Chaconne*;
- Os segundos e terceiros tempos fortes dos cc. 33/35 são semelhantes em termos musicais elementares mas diferentes em termos de excussão técnica. No c. 33 o discurso musical é executado à ponta e com velocidade média e grande pressão; no c. 35 o discurso musical é executado à ponta e com pouca velocidade e um decréscimo na pressão do arco para que resulte como efeito um decrescendo e a distribuição do arco seja a indicada para iniciar a frase seguinte;
- A execução técnica do tempo forte do primeiro tempo do c. 34 é semelhante à do primeiro tempo do c. 33, com a diferença de o espaço de tempo permitido para fazer a transição entre o talão e a ponta do arco para o tempo fraco ser de metade

⁷⁵ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

comparativamente ao c. 33. Por esta razão, introduzi a indicação de pouca pressão do arco e pouca amplitude do *vibrato*. Esta combinação de factores vai permitir encadear o primeiro e segundo momentos da frase melódica:

The image shows a musical score for a cello solo, measures 22-26. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto). The score is divided into four measures. The first measure contains a melodic phrase starting on G2, moving up to D3, then down to G2. The second measure contains a melodic phrase starting on G2, moving up to D3, then down to G2. The third measure contains a melodic phrase starting on G2, moving up to D3, then down to G2. The fourth measure contains a melodic phrase starting on G2, moving up to D3, then down to G2. Below the staff, there are four horizontal lines representing the ATIMI (Artistic Technical Instructional Musical Information) system. The first line is green and contains the labels 'II^a', 'III^a', 'II^a', and 'I^a'. The second line is green and contains the labels 'Sp', 'Fr', 'Sp', and 'Fr'. The third line is pink and contains the labels 'P', 'G', 'G', and 'P'. The fourth line is blue and contains the labels '-', '+', 'x', and '+'. The 'x' symbol is placed above the second measure, and the '+' symbol is placed below the second measure.

Figura III.40 ATIMI aplicada aos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.41, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de dinâmica *forte* e de expressão *espress.*;
 - Organizei a frase melódica em quatro compassos; fi-lo indicando no início da frase no número 4 numa caixa de diálogo e através dos símbolos que demarcam o início e o fim da frase (c. 32 e c. 35);
 - Inseri a indicação de articulação de *staccato* nas primeiras notas de cada compasso;
 - Adicionei uma *appoggiatura* no segundo tempo do c. 33, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Fa índice 3, juntamente com o símbolo de acentuação agógica;
 - Adicionei uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* no segundo tempo do c. 33;

- Adicionei uma *appoggiatura* no segundo tempo do c. 35, com o valor rítmico de colcheia e referência de altura na nota Mi índice 3, juntamente com o símbolo de acentuação agógica;
- Adicionei uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* no segundo tempo do c. 35;
- Adicionei um *decrescendo* durante os segundo e terceiro tempos do c. 35 com a intenção de sugerir um fraseado não conclusivo:

3. Indicações de ordem técnica:

- Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição, ou sempre que se revelou pertinente (p. e. tempo forte do terceiro tempo do c. 32);
- Introduzi a indicação de direcção de arco para cima no c. 32:

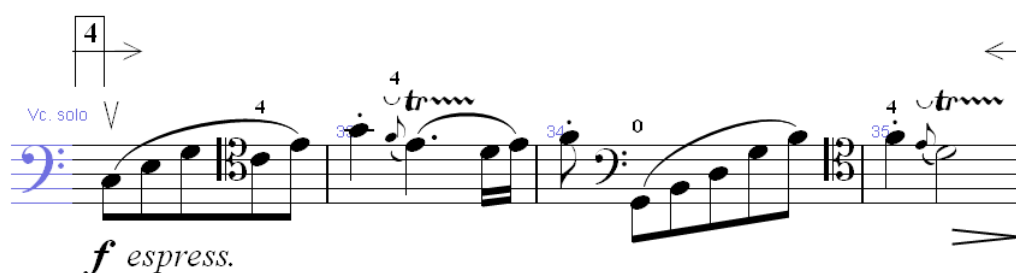


Figura III.41 Revisão dos cc. 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

Esta frase melódica da parte do violoncelo solo acontece desde o primeiro tempo do c. 36 até ao primeiro tempo do c. 41. É caracterizada por uma sequência harmónica ascendente por graus conjuntos na tonalidade secundária de Do maior: I-ii-iii-IV-V-I⁷⁶.

Ao nível da textura, são usados dois padrões que se intercalam numa relação de antecedente/ conseqüente: o antecedente é caracterizado pelo uso de semicolcheias que fazem um movimento melódico ascendente à distância intervalar de segundas, terminando num ornamento superior à nota que inicia o conseqüente. Este, contrasta com o anterior

⁷⁶ Para mais informação, consultar a análise harmónica do 1º andamento.

pelo uso de colcheias e por não apresentar qualquer movimento melódico. O antecedente e o conseqüente organizam-se de dois em dois compassos sendo que a tensão expressiva é provocada pela transposição destes aos graus que gradualmente compõem a sequência harmónica por graus conjuntos.

Em termos de sequência do discurso sonoro, sobre o que antecede e sucede a esta frase melódica, dizer que o acompanhamento desta contrasta com o da terceira frase melódica por ter só uma linha, ou voz, com os Iº e IIº violinos a fazerem um movimento melódico ascendente por graus conjuntos em uníssono.

O contraste no tipo de textura, juntamente com a estrutura harmónica implícita nesta quarta frase melódica, sugerem um acontecimento musical que tem como finalidade criar a tensão necessária para posteriormente causar o efeito de alívio através da cadência perfeita à tonalidade secundária de Do maior (relativa maior da tonalidade principal).

Outro aspecto importante é o facto de, ao nível melódico, a voz do violoncelo solo atingir pela primeira vez a tessitura de um Do índice 4. Este facto torna-se especialmente relevante do ponto de vista interpretativo quando se percebe nos termos da sequência harmónica por graus conjuntos, conferindo um carácter de ascensão e de triunfo à narrativa musical desta frase melódica.

Comparação das edições. A *Figura III.42* representa a quarta frase melódica (cc. 36-41) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas, excepção feita às ligaduras de expressão que aparecem nos cc. 36-37, assim como a indicação de articulação em *staccatto* no c. 37. Embora estas indicações só constem nos dois primeiros compassos desta frase, por se tratar de uma sequência harmónica na qual há padrões melódicos que são repetidos sucessivamente, é provável que a articulação sugerida por via das ligaduras de expressão e das indicações de *staccatto* nos cc. 36-37 sirva de referência para o que acontece seguidamente nos cc. 38-40:



Figura III.42 Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.43 representa a quarta frase melódica (cc. 36-41) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, apresenta as seguinte diferenças:

- Ligaduras de expressão de duas em duas semicolcheias nos cc. 38/ 40;
- Ligadura de expressão sobre indicações de *staccatto* para cada colcheia do c. 39:



Figura III.43 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.44 representa a quarta frase melódica (cc. 36-41) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição apresenta as seguintes diferenças:

- Ligaduras de expressão de duas em duas semicolcheias entre parênteses nos cc. 38/ 40;
- Ligadura de expressão sobre indicações de *staccatto* entre parênteses para cada colcheia do c. 39:

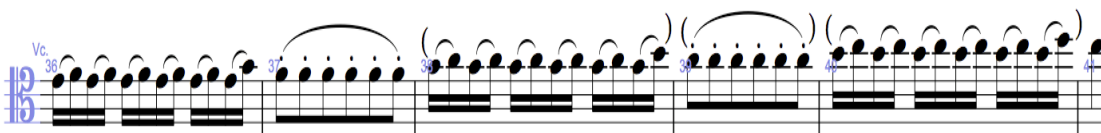


Figura III.44 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.45 faz a representação da intenção musical interpretativa referente à quarta frase melódica (cc. 36-41) através da aplicação da técnica de análise supramencionada:

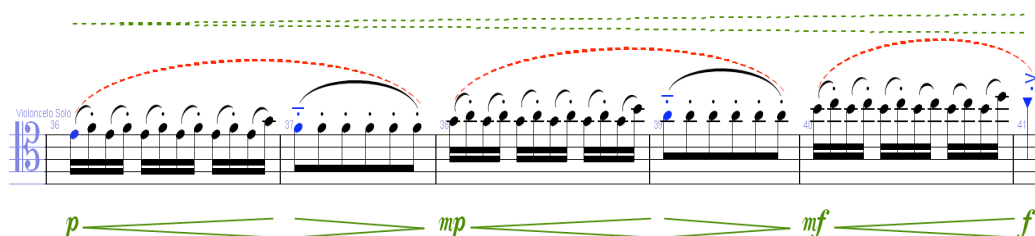


Figura III.45 AIMI aplicada aos cc. 36-41 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^o"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* optei por considerar a intenção expressiva desta frase como um todo, na totalidade dos cinco compassos mais a primeira nota do sexto que a compõem. Reflexo desta consideração é o regulador de intensidade a tracejado que vai desde o início do c. 36 até ao início do c. 41, numa demonstração de que a intenção musical interpretativa se coaduna com os acontecimentos ao nível estrutural inerentes a esta frase melódica. Contudo, à semelhança do que aconteceu com a segunda frase melódica, considere a divisão da presente frase melódica em três momentos (assim o demonstram as ligaduras de expressão tracejadas), desta feita com base na seguinte 1+1+1 (3 = cc. 36-37 + cc. 38-39 + cc. 40-41).

A diferença entre os três momentos desta frase melódica faz-se perceber ao nível analítico da *mesoperspectiva*, ou seja, tendo em conta os reguladores de intensidade e as indicações de dinâmica introduzidos por baixo do pentagrama. Desta forma, é possível constatar que para cada momento foi instaurada uma conjuntura de intensidade sonora e de dinâmica distinta mas, contudo, quando combinada em sequência, percebe-se a intenção de intensificar a expressividade da narrativa musical gradualmente e como um todo.

Tendo em conta a primeira indicação de dinâmica, é possível aferir que há uma intenção de fazer um contraste com a sequência do discurso musical anterior. Isto não acontece de forma súbita mas, lembrar que no compasso anterior houve uma preparação deste novo acontecimento através de um *decrescendo* nos dois últimos tempos.

No entanto, não é de descuidar que a intenção de descer ao plano da dinâmica de *piano* aconteça pela primeira vez neste momento desde o início do discurso musical do violoncelo solo. Isto deve-se ao facto de se querer tirar o máximo proveito expressivo da sequência harmónica e da novidade que constitui o alcance do Do índice 4, quando o comportamento harmónico acontece no plano de uma nova tonalidade com um novo modo: Do maior. Assim, a melhor forma de fazer com que o efeito sonoro seja o de criar o máximo de tensão expressiva quanto possível para que o primeiro tempo do c. 41 aconteça com um carácter vitorioso, contrastando quanto baste na dinâmica que separa o início e o fim da frase. Acresce a isto a intenção de fazer um *crescendo* exponencial no c. 40, algo que ajudará a criar uma ideia de convicção à chegada do Do índice 4.

As notas a azul – no nível analítico da *microperspectiva* – reforçam a intenção expressiva descrita anteriormente, tendo como referência a nota com que a frase se inicia (Mi índice 3 no c. 36), depois com as notas onde recai maior intensidade sonora, como resultado dos *crescendos* (Fa índice 3 no c. 37, La índice 3 no c. 39) e, finalmente, a nota sobre a qual incide a acentuação agógica subsequente de toda a quarta frase melódica – Do índice 4 – que, pelos argumentos expostos anteriormente, pode configurar "a nota mais importante" de toda a Secção Formal "A".

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁷⁷ e na *Sessão Experimental 2*⁷⁸, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.46* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Ao nível da técnica de mão esquerda foram definidas dedilhações que permitissem executar os momentos frásicos sem mudanças de posição. Assim, é possível constatar que cada momento frásico tem uma só posição de mão esquerda;
- As primeiras notas dos cc. 37/39 têm a indicação de *vibrato* com amplitude média de acordo com a intenção de enfatizar e aliviar tensão entre o antecedente e o

⁷⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁷⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

consequente. O primeiro tempo do c. 41 tem a indicação de *vibrato* com grande amplitude no sentido de potenciar a acentuação agógica desta nota;

- Para os antecedentes (cc. 36/38/40) foi definido como arcada o padrão de duas colcheias ligadas, com a direcção de arco alternada entre para baixo e para cima;
- Nos consequentes (cc. 37/ 39) foi definido como arcada o padrão de seis colcheias na mesma direcção do arco (para baixo no c. 37, para cima no c. 39) em *staccatto*;
- O meio do arco foi o sítio escolhido para iniciar esta frase pelo motivo de permitir maior precisão de manuseamento para permitir fazer a dinâmica desejada. O ponto de contacto é, neste momento, a norte do cavalete para permitir a eficácia da dinâmica de *piano* um timbre semelhante ao *sul tasto*. A pressão e a velocidade do arco é reduzida em função dos elementos anteriores;
- No c. 37 há uma deslocação natural desta posição do arco provocada pelo padrão de arcada estabelecido para o consequente. Esta deslocação permite uma diminuição *quasi-natural* da intensidade sonora devido ao facto de na parte superior do arco ser exercida menos pressão sobre a corda;
- O c. 38 é iniciado na ponta e com a direcção do arco para cima, factores que vão implicar um contorno tímbrico diferente do anterior e, desta forma, contribuir para a intensificação da tensão que se deseja. O ponto de contacto com a corda é ao centro, contribuindo desta forma para uma progressão gradual da qualidade sonora;
- O c. 40 é executado na parte inferior do arco, com grande pressão sobre a corda, para permitir executar um *crescendo* com grande controle e eficácia sonora:

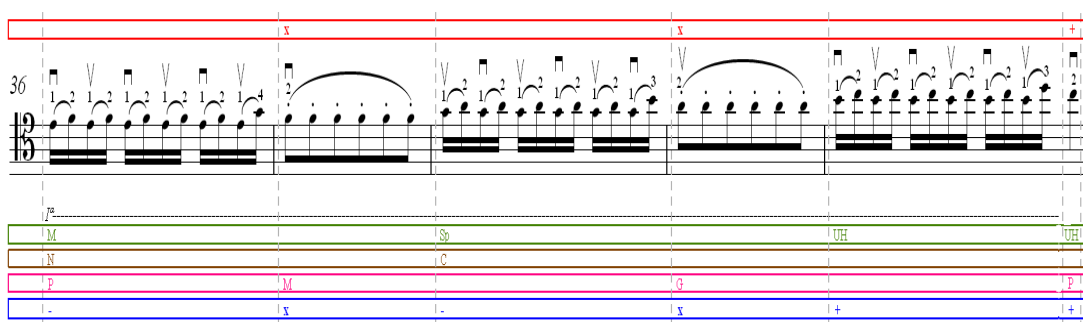


Figura III.46 ATIMI aplicada aos cc. 36-41 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na *Figura III.47*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei a indicação de dinâmica de súbito *piano* seguido da indicação de *crescendo poco a poco* no c. 36 até à indicação de dinâmica *forte* no c. 41;
 - Inseri os reguladores de intensidade *crescendo* entre parênteses (c. 36) e *diminuendo* entre parênteses (c. 37) seguidos da indicação *similer* para sugerir a replicação deste padrão de intensidade sonora até ao final da frase melódica;
 - Organizei a frase melódica em cinco compassos (mais o primeiro tempo do compasso seguinte); fi-lo indicando no início da frase no número 5 numa caixa de diálogo e através dos símbolos que demarcam o início e o fim da frase (c. 36 e c. 41);
 - Inseri a indicação de acentuação agógica na última nota da frase melódica;
 - Inseri ligaduras de expressão nos cc. 36/ 38/ 40:
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição (p. e. cc. 36/38/40);
 - Introduzi a indicação de direcção de arco para baixo nos cc. 36/37/40/41 e indicação para cima nos cc. 38/ 39:

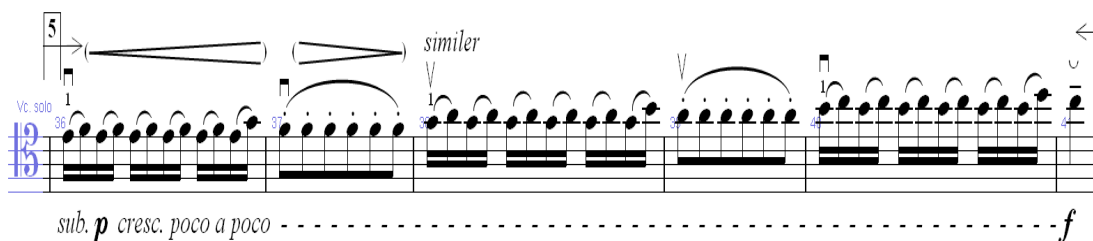


Figura III.47 Revisão dos cc. 36-41 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quinta Frase Melódica

A presente frase melódica da parte do violoncelo solo acontece desde o primeiro tempo do c. 22 até ao primeiro tempo do c. 26. Esta é a última frase da Secção Formal "A" e, por conseguinte a frase que vai finalizar a primeira aparição do violoncelo solo no *RV 418*.

Dizer ao nível funcional que esta frase opera no sentido de concretizar a modulação feita anteriormente à tonalidade secundária de Do maior (a relativa maior da tonalidade principal – La menor). Fá-lo através de uma cadência perfeita (I-V⁷-I) que é repetida duas vezes, sendo que na segunda acontece com uma ligeira variação no movimento melódico do violoncelo solo.

Contextualizando esta frase com o que lhe antecede e o que lhe sucede, dizer que, comparativamente com a quarta frase melódica, a textura do acompanhamento desta frase é diferente, na justa medida em que há uma troca de instrumentação a fazer o acompanhamento: de um acompanhamento dos I^o e II^o violinos para um acompanhamento dos violoncelos e contrabaixo. Esta alternância na instrumentação do acompanhamento, que tem um efeito contrastante ao nível dos registos (ou tessitura) utilizados, funciona como uma preparação sonora para contrastar com a entrada do *ripieno* em *tutti*, precisamente no fim da presente frase melódica e no início da Secção Formal "B".

Comparação das edições. A Figura III.48 representa a quinta frase melódica (cc. 41-45) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas. A informação fornecida por esta edição circunscreve-se ao plano musical elementar: noção de altura e duração sonora, excepção feita à indicação de *trillo* nos segundos tempos dos c. 42/44 que sugerem a existência do respectivo efeito sonoro:

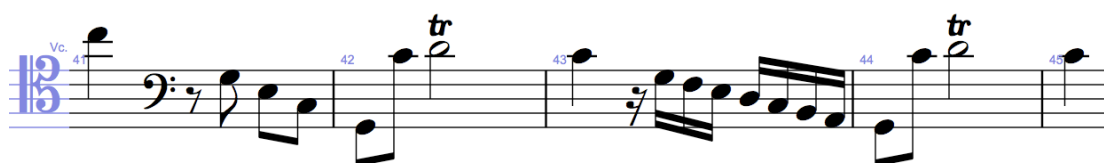


Figura III.48 Compassos 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{sa}"), da Secção Formal "A" do 1^o andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A *Figura III.49* representa a segunda frase melódica (cc. 41-45) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, não apresenta diferenças. Excepção feita à introdução de pausas de semínimas no segundo e terceiro tempos do c. 45:



Figura III.49 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^o"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura III.50* representa a quinta frase melódica (cc. 41-45) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição apresenta as seguintes diferenças:

- A adição de uma linha ondulada que se prolonga à indicação do *trillo* nos segundos tempos dos cc. 42/ 44;
- A inserção da indicação de *tutti* no c. 45;
- A inserção da indicação de dinâmica *forte* entre parênteses no c. 45:

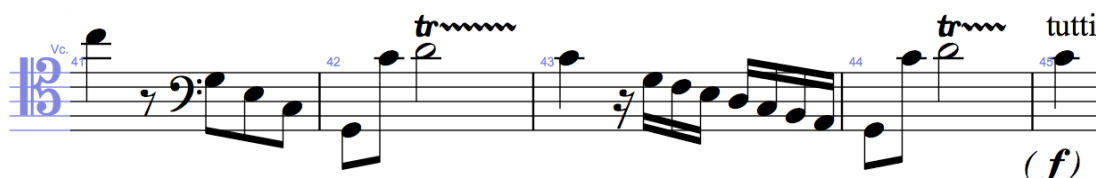


Figura III.50 Compassos 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^o"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A *Figura III.51* faz a representação da intenção musical interpretativa referente à quinta frase melódica (cc. 41-45) através da aplicação da técnica de análise supramencionada:

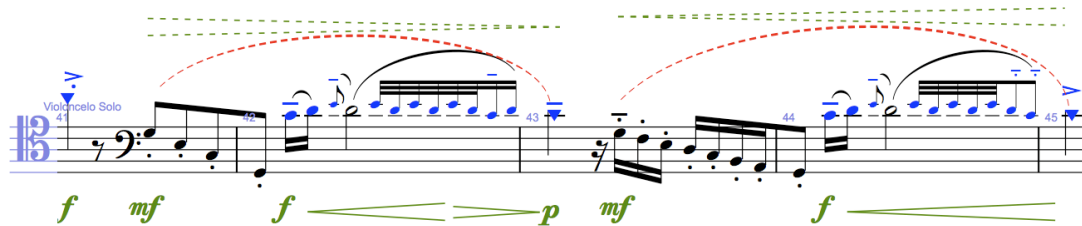


Figura III.51 AIMI aplicada aos cc. 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* dizer que o segundo momento é a repetição do primeiro com uma ligeira alteração feita na *anacruse* do c. 44, pois varia a parcela homóloga do c. 42 através da diminuição rítmica e da condução melódica por graus conjuntos. Por este motivo, a frase foi dividida em dois momentos tal como demonstram as ligaduras de expressão tracejadas. Contudo, têm uma função expressiva diferente; isso é evidenciado através dos reguladores de intensidade tracejados. Tratando-se da exposição de uma cadência perfeita de forma reiterada, concebi para a primeira frase uma intenção de expressão musical que não fosse resolutive e que permitisse que o segundo momento pudesse desempenhar esta função expressiva com mais ênfase. É por esta razão que o sentido expressivo que indicam os reguladores de intensidade é oposto.

A complementar esta intenção expressiva estão as indicações de dinâmica e os reguladores de intensidade ao nível analítico da *mesoperspectiva*. O uso da indicação de dinâmica *mezzoforte* deve-se ao facto de as parcelas do discurso musical sobre as quais estas indicações surgem pertencerem a uma aproximação do discurso musical do acompanhamento feito pelos violoncelos e contrabaixo. Se na primeira frase melódica o discurso musical do violoncelo solo parece contemplar partículas do discurso musical do acompanhamento, aqui essa aproximação é notório no que se pode aferir nas *anacruses* dos cc. 42/44. Para destacar o discurso musical solista daquilo que é uma aproximação ao discurso musical do acompanhamento, eis que surgem as indicações de dinâmica *forte* nos tempos fracos dos primeiros tempos dos cc. 42/44. O regulador de intensidade *decrescendo* para a indicação de dinâmica *piano* no fim do c. 42 para o primeiro tempo do c. 43 deve-se à necessidade expressiva de não conferir a este momento frásico um sentido resolutive, deixando para o segundo momento essa função expressiva demonstrada através do regulador de intensidade *crescendo* do c. 44.

Ao nível analítico da *microperspectiva* dizer que a atribuição de articulações às notas que aparecem a azul demonstram a intenção expressiva que recai sobre cada uma delas, na justa medida do que foi idealizado em termos sonoros nas perspectivas anteriores.

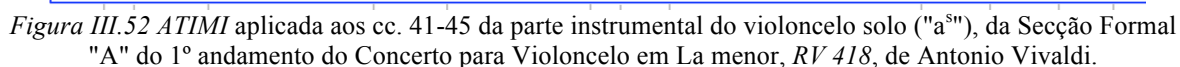
Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁷⁹ e na *Sessão Experimental 2*⁸⁰, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.52* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Ao nível da técnica de mão esquerda foram definidas dedilhações que permitissem executar os momentos frásicos com o mínimo possível de mudanças de posição;
- A primeira nota do c. 43 tem a indicação de *vibrato* com pouca amplitude, de acordo com a intenção expressiva de terminar este momento de forma não resolutive. Já a primeira nota do c. 45 tem a indicação de *vibrato* com grande amplitude, precisamente porque a intenção expressiva neste momento assim o impele;
- A indicação de pouca velocidade e pouca pressão do arco na *anacruse* para o c. 42 acontece no sentido de a sonoridade do violoncelo solo se aproximar da sonoridade dos violoncelos e contrabaixos que fazem o acompanhamento, precisamente com o mesmo discurso musical;
- As indicações de direcção do arco para baixo no primeiro tempo do c. 42 servem para que o sítio do arco, aquando do tempo fraco do primeiro tempo do mesmo compasso, possa acontecer de forma propícia a iniciar o discurso musical que se segue. Acresce a isto as indicações de velocidade média e alta pressão no arco no sentido de fazer a devida distinção sonora entre o discurso anterior e o que vai desde o tempo fraco do primeiro tempo do c. 42 até ao primeiro tempo do c. 43;
- No segundo tempo do c. 42 há uma indicação de pouca velocidade do arco no sentido de interferir na intensidade sonora de forma decrescente. Como consequência disto, o primeiro tempo do c. 43 tem a indicação de posição do arco a

⁷⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁸⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- A contrapor o referido no ponto anterior estão as indicações relativas ao momento homólogo no c. 44. Aqui, a indicação relativa ao segundo tempo faz-se com grande velocidade do arco com uma distribuição do arco que vem de trás com a parte superior e vai até ao fim do compasso até ao talão. Isto indicia a execução técnica da intenção expressiva de fazer um *crescendo* no sentido de dar um carácter resolutivo à quinta e última frase da Secção Formal "A":



- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei o regulador de intensidade *decrecendo* no segundo tempo do c. 42;
 - Adicionei a indicação de dinâmica *mezzopiano* no primeiro tempo do c. 43;
 - Adicionei a indicação de dinâmica *forte* no segundo tempo do c. 43;
 - Adicionei o regulador de intensidade *crescendo* no segundo tempo do c. 44;
 - Organizei a frase melódica em três compassos; fi-lo indicando no início da frase no número 3 numa caixa de diálogo e através dos símbolos que

demarcam o início e o fim da frase (c. 42 com *anacruse* e c. 44 mais o primeiro tempo do c. 45);

- Inserir uma seta tracejada sobre as *anacruses* dos cc. 42/ 44 para indicar uma ponte entre a frase anterior e a presente;
 - Inserir a *acacciatura* de colcheia com a nota Mi índice 3 no início dos segundos tempos dos cc. 42/ 44 para indicar que o *trillo* deve iniciar-se com a nota superior;
 - Inserir a *acacciatura* de duas semicolcheias no final do c. 42, com as notas Do índice 3 e Re índice 3, no sentido de indicar a resolução do *trillo* que a antecede;
 - Alterei o valor rítmico original do segundo tempo do c. 44 para os valores rítmicos de uma semínima com um ponto de aumento, mais uma colcheia;
 - Adicionei uma linha ondulada que se prolonga à indicação dos *trillos* nos segundos tempos dos c. 42/ 44;
 - Inserir várias indicações de articulação sobre as notas mediante o estabelecido anteriormente como intenção expressiva.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi as indicações de direcção de arco para baixo nos tempos fracos dos primeiros tempos dos cc. 42/ 44:

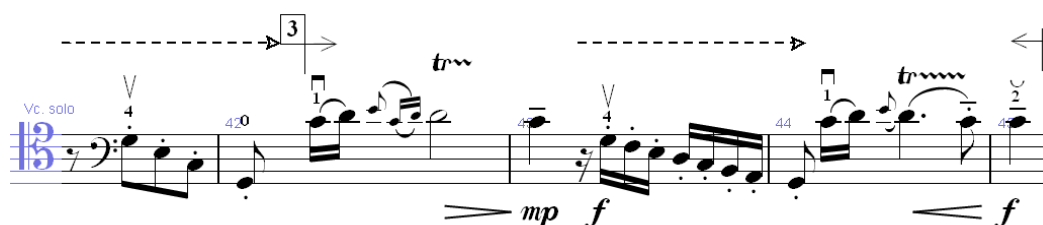


Figura III.53 Revisão dos cc. 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

III.2.2 Secção Formal "B"

A Secção Formal "B", definida nos termos da análise formal do 1º andamento do *RV 418*⁸¹ é a segunda Secção Formal do presente andamento, composta por dois Episódios: o Episódio de *ritornello* levada a cabo pelo *ripieno* ("b^r") e o Episódio de *solo* onde o *ripieno* faz o acompanhamento do violoncelo solo como voz principal ("b^s"). No total, a Secção Formal "B" perfaz 49 compassos, dos quais quinze pertencem ao Episódio "b^r" e os outros trinta e quatro compassos são da pertença do Episódio "b^s". No contexto formal de todo o 1º andamento, a Secção Formal "B" é a que maior percentagem tem em termos de duração métrica e, consequentemente, temporal: 30% face aos 27% da Secção Formal "A" e aos 29% da Secção Formal "C".

A Secção Formal "B" é composta por quatro frases melódicas demarcadas no discurso musical do violoncelo solo, sendo que a primeira funciona como uma transição entre o Episódio "b^r" e o início do Episódio "b^s", a segunda frase representa o cerne do discurso musical desta Secção Formal e as terceira e quarta frases significam a conclusão desta Secção Formal que é feita através da retoma ao espírito expressivo inicial do 1º andamento do *RV 418*.

Em termos de conotação expressiva, a Secção Formal "B" contrasta com a Secção Formal "A". O simples facto da prevalência da tonalidade em modo maior assim o indica, uma vez que a grande parte do comportamento tonal da Secção Formal "B" é feita sobre o modo maior ao contrário do que sucede na Secção Formal "A". Significa isto que um dos eixos ideológicos para a concepção interpretativa desta Secção Formal será, necessariamente, a valorização do traço contrastante para com o discurso musical transacto. Assim, o espírito desta Secção Formal antevê-se mais sereno em oposição ao anterior, mais alegre, mais elegante e criativo. Outro factor de contraste importante, e que foi tido em conta no plano da concepção da narrativa musical, é a actividade tonal que na presente Secção Formal é mais activa comparativamente à Secção Formal "A"⁸².

⁸¹ Para mais informação, consultar a análise formal do 1º andamento.

⁸² Para mais informação, consultar a análise harmónica das Secções Formais "A" e "B".

Primeira Frase Melódica

Esta frase melódica da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem início no c. 60 e termo no primeiro tempo do c. 64. Porém, os compassos a que fazem referência as figuras *III.54*, *III.55* e *III.56* das várias edições demarcam os cc. 60-63 como margens espaciais para a presente frase melódica, pela razão de o primeiro tempo do c. 64 ser simultaneamente o fim da primeira frase e o início da segunda frase.

Esta frase não revela ter um grande impacto do ponto de vista da apresentação ou da exploração de elementos motivico-temáticos expostos anteriormente. Ao invés disto, aparenta um carácter de prolongamento do discurso musical feito pelo *ripieno* no Episódio anterior ("b^r"). Com efeito, a primeira frase melódica contém indicativos de um processo transitório que faz o encadeamento entre a intervenção transacta do *ripieno* e aquilo que será exposto na segunda frase melódica da Secção Formal "B".

Acresce a isto o facto de esta frase se desenvolver sobre uma progressão harmónica simples, numa trajectória que se compreende entre a tónica e dominante da tonalidade secundária de Dó maior, factor que reforça a noção de que esta frase melódica está confinada a fazer uma ponte entre o antes ("b^r") e o depois (segunda frase melódica), uma vez que também se constata uma actividade harmónica básica ou, se se quiser, de estabilidade em termos tonais.

Em termos de informação fornecida pelas edições do *RV 418* aqui tratadas, dizer que, para lá da informação fornecida no plano musical elementar, acrescentam algumas sugestões de dinâmica na edição *Peters* (1968) e indicações de articulação na edição *Ricordi* (1970).

O carácter expressivo que se antecipa para esta primeira frase é o oposto do previsto para a primeira frase no Episódio homólogo da Secção Formal "A" . Se o Episódio "a^s" é conotado por um clima intempestivo e uma acção exuberante, o Episódio "b^s" faz-se numa perspectiva de conciliação com o carácter expressivo deixado pelo Episódio "b^r", mais uma vez refiro, numa atitude expressiva que sugere o prolongamento do discurso transacto. Pode dizer-se que nesta frase melódica o violoncelo solo adquire a tranquilidade que não teve em período homólogo no Episódio "a^s", de forma que o carácter expressivo que se

desvenda neste momento melódico é pautado por uma atmosfera de jovialidade e elegância.

Comparação das edições. A Figura III.54 representa a primeira frase melódica (cc. 60-63) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas. A informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar: noção de altura e duração sonora:



Figura III.54 Compassos 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.55 representa a primeira frase melódica (cc. 60-63) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, regista as seguintes diferenças:

- Pausa de semínima no primeiro tempo do c. 60;
- Indicação de dinâmica *forte* entre parênteses no segundo tempo do c. 60;
- Indicação de dinâmica *mezzoforte* entre parênteses no segundo tempo do c. 62:



Figura III.55 Compassos 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.56 representa a primeira frase melódica (cc. 60-63) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- A indicação técnica de "solo" no segundo tempo do c. 60;

- A indicação de articulações por via de ligaduras de expressão entre parênteses sobre os rítmicos em semicolcheias nos finais dos cc. 62/63:



Figura III.56 Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.57 faz a representação da intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 60-63) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

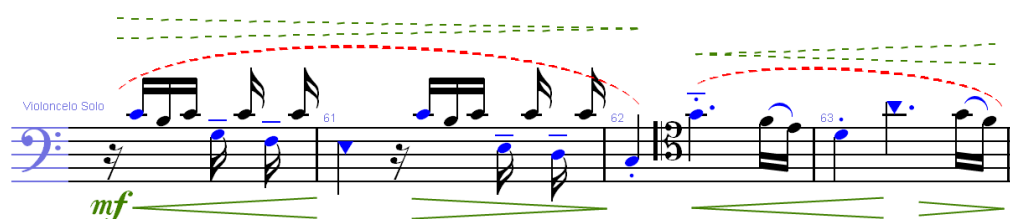


Figura III.57 *AIMI* aplicada aos cc. 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* foram identificados dois momentos melódicos que perfazem a totalidade da frase. Ao contrário do que aconteceu com frases melódicas anteriores, estes dois momentos não foram entendidos como tendo uma relação de antecedente/consequente. O segundo momento funciona como um prolongamento do primeiro e distingue-se deste último pelas suas características melódicas.

Na medida do que foi o entendimento expressivo geral para a primeira frase melódica, justificá-lo dizendo que o primeiro momento (desde o c. 60 até ao primeiro tempo do c. 62) prolonga uma parcela melódica do *ritornello* anterior, fazendo o que parece ser uma variação de algo que não chega a ter o estatuto de elemento motivico-temático. A indicação do regulador de intensidade tracejado *diminuendo* demonstra a intenção

expressiva de fazer com que esta frase resulte como um prolongamento do *ritornello* da Secção Formal "B".

Na *Figura III.58* é possível verificar a referida parcela melódica (em cima) e o primeiro momento melódico (em baixo) com algumas notas em evidência colorida que, por comparação, estabelecem uma relação próxima, mais precisamente em termos rítmicos, entre a dita parcela e o presente momento melódico:

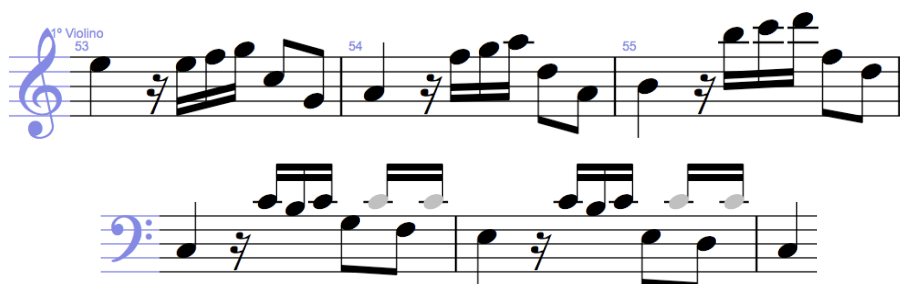


Figura III.58 Comparação entre uma parcela melódica da parte do 1º violino com o primeiro momento melódico da parte do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

O segundo momento melódico é o que vai fazer o encadeamento com a segunda frase melódica. Daí que a intenção expressiva neste momento resulte na indicação do regulador de intensidade tracejado *crescendo* no sentido de fazer perceber a intenção de encadeamento com a frase melódica que se segue.

A análise ao nível da *mesoperspectiva* ajuda a perceber como o sentido de prolongamento e encadeamento frásico descrito anteriormente é efectuado. A frase começa com a indicação de dinâmica *forte* e termina com a indicação de dinâmica *piano*. Isto quer significar que a frase começa na sequência da dinâmica estabelecida pelo *ritornello* e é conduzida para outra dimensão de dinâmica, ou seja, a que dará início à segunda frase melódica.

Os reguladores de intensidade indicam a tensão e distensão expressivas que acontecem dentro de cada momento melódico, com particular destaque para o *decrecendo* do c. 63 até à indicação de dinâmica *piano* no c. 64 que indicam um decréscimo significativo da intensidade sonora.

Ao nível analítico da *microperspectiva* é possível aferir a existência de um movimento melódico feito a duas vozes (cc. 60-62). Este movimento é evidenciado através da alternância das hastes das semicolcheias e traduz a intenção de dar especial ênfase expressiva à voz do baixo. Este movimento melódico é feito em função das acentuações agógicas que, dentro de cada momento melódico, fazem transparecer pequenas relações com o efeito de antecedente/consequente.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁸³ e na *Sessão Experimental 2*⁸⁴, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.59* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foi usada a referência "2t" no terceiro tempo do c. 60, para indicar que as respectivas notas devem ser tocadas em posição de travessão, dado que o tempo rápido em que ocorre a passagem não permite a deslocação do segundo dedo de forma alternada nas cordas La e Re;
 - Foi introduzida a indicação de grande amplitude de *vibrato* (primeiro tempo do c. 61) no sentido de evidenciar a expressividade dessa nota no contexto da frase melódica;
 - Para o efeito a partir do segundo tempo do c. 62, foi introduzida a indicação de menor amplitude de *vibrato* para corresponder ao desígnio expressivo previsto para este momento frásico.
- Conducente à técnica de arco:
 - as nuances de fraseado foram determinadas com base no recurso à variação da pressão do arco ao longo do discurso musical. Neste sentido, foram

⁸³ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁸⁴ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Para a execução do primeiro momento frásico foi definido o valor de velocidade mínimo para que a alternância de cordas possa ser efectuada com mais eficácia;
- Concluiu-se que para o padrão de semicolcheias que constitui o início da frase melódica é mais confortável começar com a direcção do arco para baixo. Desta forma, foram introduzidos os respectivos símbolos nos cc. 60-61;
- No segundo momento frásico, é possível constatar a alternância dos níveis de referência da velocidade do arco, bem como das indicações de orientação do arco aos níveis da orientação e da distribuição, como indícios de interferência ao nível expressivo na construção musical narrativa deste momento em contraste com o antecedente:

60

I^a II^a I^a II^a I^a III^a I^a II^a I^a II^a I^a III^a I^a II^a I^a

M C UH OH UH

P G P G G P

- x - x - x

Figura III.59 ATIMI aplicada aos cc. 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("bsm"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

217

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei dois símbolos que indicam dois compassos como sendo a duração dos dois momentos frásicos, respectivamente (segundo tempo do c. 60 e segundo tempo do c. 62);
 - Inseri a indicação de dinâmica *mezzoforte*, juntamente com a indicação de carácter *leggiere* para evidenciar o carácter do primeiro momento frásico;
 - A indicação *espress.* surge no segundo tempo do c. 62 no sentido de indicar a mudança de carácter que deve ser contrastante com o do momento anterior;
 - Foram introduzidos símbolos de acentuação agógica no primeiro tempo do c. 61 e no segundo tempo do c. 63 que, juntamente com os reguladores de intensidade, fazem referência à condução expressiva dentro da frase melódica;
 - As indicações de articulação *tenuto* por cima das semicolcheias dos cc. 61-61, significam a intenção de evidenciar a existência de uma disposição melódica a duas vozes;
 - Os segundos tempos dos cc. 62-63 estão providos de uma indicação de articulação *tenuto* para que fique clara a importância expressiva destas notas neste momento frásico.

- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi as indicações de direcção de arco em toda a frase melódica;
 - Inseri a indicação de respiração entre o primeiro e o segundo tempo do c. 62, no sentido de evidenciar a distinção entre os dois momentos frásicos que constituem esta frase melódica:

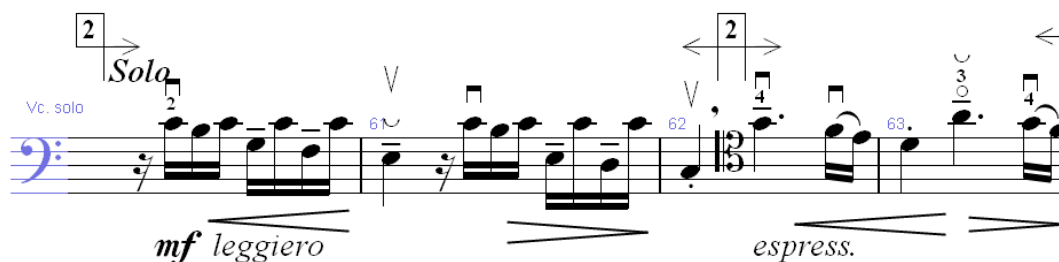


Figura III.60 Revisão dos cc. 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

A ideia de que a primeira frase melódica da Secção Formal "B" funciona como um momento transitório é mais facilmente perceptível quando entendidos alguns aspectos inerentes à segunda frase melódica. Esta última, a maior de toda a Secção Formal "B" (em termos de duração temporal e dimensão espacial) e a mais activa em termos de acontecimentos tonais. Estas diferenças, aos níveis formal e tonal, são o que ajudam a sustentar a ideia de que a primeira frase melódica não mais serve se não para fazer "a ponte" entre o momento musical do *ripieno* ("b^r") e a segunda frase melódica, esta sim repleta de interesse ao nível do desenvolvimento musical e expressivo.

Com efeito, a presente frase melódica combina, num primeiro momento (cc. 64-75), uma série de tonicizações (Do-Fa/ Re-Sol/ Mi-La) e, num segundo momento (cc. 76-84), uma progressão harmónica no campo tonal de Do maior (tonalidade secundária). As tensões e distensões expressivas, próprias destas relações harmónicas, são potenciadas pelo carácter virtuoso imprimido pela alternância de golpes de arco aplicados a padrões rítmicos contínuos de semicolcheias.

Um dos factores que ajuda a perceber os dois momentos melódicos são os tipos de textura dos acompanhamentos desses mesmos momentos. A *Figura III.61* faz a representação da textura do primeiro momento, no qual é possível constatar que o acompanhamento é marcado pelos Iº e IIº violinos através de harpejos ascendentes em colcheias, numa clara alusão ao "Elemento Motívico-temático II":



Figura III.61 Compassos 64-66 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A Figura III.62 refere-se ao segundo momento, contrastante ao nível da textura do acompanhamento, onde os valores rítmicos anteriores de *brevis* dão lugar a valores rítmicos *lungas*, construindo uma textura onde é desenvolvida uma teia de retardos melódicos entre os dois naipes de violinos:



Figura III.62 Compassos 76-79 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A segunda frase melódica representa o momento principal de toda a Secção Formal "B". Para tal contribuem a predisposição tonal, a duração e a dimensão da frase e os acontecimentos melódicos desencadeados pelo violoncelo solo que representam um dos momentos mais virtuosos de todo o primeiro andamento. Para o efeito, considere a existência de três elementos a ressaltar ao nível da intenção expressiva, são eles: a evidência das relações expressivas inerentes à trajectória harmónica, a alternância dos golpes d'arco e o que isto implica em termos de articulação, a interacção com a textura do acompanhamento.

Comparação das edições. A Figura III.63 representa a segunda frase melódica (cc. 64-84) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas, exceção feita às indicações de articulação por via das ligaduras de expressão nos cc. 73/75. A informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar: noção de altura e duração sonora:



Figura III.63 Compassos 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.64 representa a segunda frase melódica (cc. 64-84) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere no uso da clave de Do na quarta linha desde o c. 73 até ao primeiro tempo do c. 84:



Figura III.64 Compassos 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura III.65* representa a segunda frase melódica (cc. 64-84) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- A indicação de bequadro entre parênteses no c. 69;
- As indicações de sustenidos entre parênteses nos cc. 68/71;
- A clave de Do na quarta linha no final do c. 84:



Figura III.65 Compassos 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A *Figura III.66* faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 64-84) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

The image displays a musical score for Violoncello Solo, measures 64 through 84. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a continuous melodic line with various dynamics and articulations. The AIMI (Analytical Intervallic Motif Index) is applied to the score, with annotations including:

- Measure 64: *p* (piano)
- Measure 65: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 66: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 67: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 68: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 69: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 70: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 71: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 72: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 73: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 74: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 75: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 76: *f* (forte)
- Measure 77: *f* (forte)
- Measure 78: *f* (forte)
- Measure 79: *f* (forte)
- Measure 80: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 81: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 82: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 83: *p* (piano)
- Measure 84: *p* (piano)

The score is divided into four systems, each preceded by a double slash (//). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The AIMI annotations are placed below the staff, indicating the intended expressive effect of the music.

Figura III.66 AIMI aplicada aos cc. 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Esta frase melódica consubstancia um acontecimento harmónico de grande importância. Neste sentido, o que é definido no plano analítico da *macroperspectiva* corresponde à intenção de demarcar as regiões onde se processam os movimentos harmónicos por forma a evidenciar o efeito sonoro da estrutura tonal no todo da frase melódica. Assim, as ligaduras de expressão tracejadas, por cima dos cc. 64-72, demonstram a intenção de agrupar as frases segundo a lógica harmónica de "I (V)-I⁷ (V⁷)-IV (I)". As ligaduras de expressão tracejadas dos cc. 73-75 abordam um espaço mais curto comparativamente ao que sucede anteriormente, necessariamente porque há uma aceleração do ritmo harmónico e uma variação no discurso melódico. Até a esta altura, os reguladores de intensidade tracejados anunciam uma intenção crescente. Significa isto que toda a frase melódica, até ao c. 75, tem uma direcção expressiva ascendente, ou seja, de criar tensão expressiva que só virá a ser dissipada a partir do c. 76. Aqui, há como que uma diluição de tudo o que foi anunciado no início da frase: momento virtuoso desenvolvido sobre uma arquitectura tonal complexa. A intenção implícita em permanecer no plano tonal de Do maior leva a que haja

a intenção de criar uma espécie de efeito *fade out*⁸⁵, o que é perceptível através dos reguladores de intensidade tracejados em decrescendo e das ligaduras de expressão tracejadas que, nos dois momentos onde ocorrem, evidenciam uma organização melódica tendencialmente crescente (cc. 76-84).

A reforçar a intenção expressiva descrita anteriormente, está o que se pode entender através do nível analítico da *mesoperspectiva*. Primeiro, relativamente ao cc. 64-72, dizer que os reguladores de intensidade demonstram a intenção de valorizar o efeito expressivo próprio da relação harmónica subjacente. Assim, sob a fórmula organizacional de 2 + 1 compassos, os reguladores de intensidade em crescendo pretendem reforçar a lógica harmónica de "I (V)-I⁷ (V⁷)-IV (I)"⁸⁶. Ao mesmo tempo, é possível constatar a intenção em sequenciar este padrão harmónico no plano da intensidade e numa forma gradativa. Nesta medida, assim o atestam as indicações de dinâmica que, nos três momentos em que ocorrem (c. 64, c. 67 e c. 70), demarcam um nível de intensidade sonora mais elevado. A mudança dos padrões melódico e harmónico (ritmo harmónico), que ocorre a partir do c. 73 com *anacruse*, incute uma nova dinâmica ao desenvolvimento da frase melódica. No sentido de reforçar a variedade expressiva da frase melódica, os reguladores de intensidade denunciam uma nova intenção expressiva sobre a fórmula organizacional de 1 + 1 compassos, sendo que no primeiro compasso há a intenção de criar tensão expressiva e no segundo há a intenção em fazer a respectiva distensão. Contudo, tal como sucedido no momento anterior, a lógica gradativa sugerida pelas indicações de intensidade sonoras mantém-se, com a ressalva de que, agora, a transição de nível de intensidade acontece de dois em dois compassos. Os cc. 73-75 funcionam como uma transição entre o momento de criação de tensão expressiva e o momento de alívio dessa mesma tensão. Não há maior evidência de que esta leitura assim acontece que a configuração das indicações de intensidade sonora (nos cc. 76-84), pois revelam um comportamento contrário ao expresso nos momentos frásicos transactos. O comportamento ao nível da intensidade sonora demonstrado nos cc. 82-84 reflecte a intenção de enfatizar a ideia de dissipação do sentido expressivo da frase melódica, por força da diminuição do ritmo harmónico e da estabilização do comportamento tonal.

⁸⁵ Expressão técnica musical que significa um decréscimo gradual do volume da intensidade sonora.

⁸⁶ Para mais informação, consultar a análise harmónica da Secção Formal "B".

Ao nível analítico da *microperspectiva* o que se percebe é a distinção entre duas vozes dentro da mesma conjuntura melódica. A direcção das hastes das notas durante toda a frase significa isso mesmo: hastes para cima corresponde à intenção de evidenciar uma primeira voz melódica; haste para baixo corresponde à intenção de evidenciar uma segunda voz melódica. A voz melódica privilegiada em termos de valorização expressiva foi sempre aquela que apresenta maior actividade em termos de movimentação melódica. As notas com acentuação agógica correspondem à intenção de enfatizar os pontos de confluência harmónica, ou seja, a valorização através da articulação das notas que correspondem aos acordes finais de um processo harmónico. Nos c. 74 e c. 75 surgem notas com articulações acrescidas no sentido de potenciar a variedade do discurso musical latente. O mesmo sucede nos c. 82 e c. 83 em que, por circunstância da diminuição rítmica e da intenção em dissipar a expressividade da frase melódica, há uma troca de vozes em termos de valorização expressiva e uma alternância das acentuações.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁸⁷ e na *Sessão Experimental 2*⁸⁸, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.67* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram usadas dedilhações consoante o critério de comodidade afecto à execução técnica por posições;
 - As indicações de dedilhações em modo paralelo advêm da necessidade de tornar eficaz a execução de intervalos de 5ª perfeita (cc. 76-81);
 - As indicações de amplitude média do *vibrato* (cc. 72/78) visam a valorização do contorno melódico no contexto sequencial da frase melódica;

⁸⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁸⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Conducente à técnica de arco:
 - Foi decidido que o golpe de arco com início na direcção para cima é mais eficaz na realização da alternância de cordas em toda a frase melódica;
 - Numa primeira fase, o elemento técnico que mais interferência tem na modulação do som é a velocidade do arco, nomeadamente através dos indicadores e reguladores existentes na respectiva parte durante os cc. 64-69;
 - No sentido da ênfase da modulação sonora a partir do c. 70 foram indicadas variações nas partes da pressão e da velocidade do arco para o efeito;
 - As indicações de distribuição e de posicionamento do arco advêm da necessidade directa de cumprir os requisitos especificados pela configuração das partes de velocidade e de pressão do arco:

The image displays a musical score for a Violoncello solo, measures 64-84, with an ATIMI (Artistic Technical Instrumental Musical Information) analysis. The score is written in 12/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The ATIMI analysis is presented in a series of horizontal bars below the musical notation, color-coded to match the measures.

Measures 64-67: The musical notation shows a sequence of eighth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowings (V). The ATIMI analysis includes a green bar for 'Sp' (Sustained Pitch), a yellow bar for 'N' (Normal), a pink bar for 'P cresc.' (Piano crescendo), and a blue bar for 'M dim.' (Mezzo-diminuendo).

Measures 68-77: The musical notation continues with eighth notes and fingerings. The ATIMI analysis includes a green bar for 'Sp' (Sustained Pitch), a yellow bar for 'N' (Normal), a pink bar for 'P cresc.' (Piano crescendo), and a blue bar for 'M dim.' (Mezzo-diminuendo).

Measures 78-81: The musical notation shows a sequence of eighth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowings (V). The ATIMI analysis includes a green bar for 'Sp' (Sustained Pitch), a yellow bar for 'N' (Normal), a pink bar for 'P cresc.' (Piano crescendo), and a blue bar for 'M dim.' (Mezzo-diminuendo).

Measures 82-84: The musical notation shows a sequence of eighth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowings (V). The ATIMI analysis includes a green bar for 'Sp' (Sustained Pitch), a yellow bar for 'N' (Normal), a pink bar for 'P cresc.' (Piano crescendo), and a blue bar for 'M dim.' (Mezzo-diminuendo).

Figura III.67 ATIMI aplicada aos cc. 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na *Figura III.68*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de duração das frases, bem como do início e final das mesmas, através dos símbolos próprios para o efeito;
 - Inseri a indicação de uma seta tracejada para indicar um momento de transição;
 - Inseri reguladores de intensidade entre parênteses seguidos da indicação *similar*, no sentido de replicar o efeito nos compassos subsequentes;
 - Introduzi indicações de dinâmica e indicadores de *crescendo poco a poco* e *decrecendo poco a poco*, para fazer perceber a arquitectura da intensidade sonora dentro da frase melódica.

- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi as indicações de direcção de arco no sentido da eficácia da execução do texto musical:

Figura III.68 Revisão dos cc. 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{sn}"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

Esta frase melódica tem a duração de quatro compassos que compreendem os cc. 85-89. Após um momento de grande actividade tonal, acontecido na segunda frase melódica, a presente frase melódica demarca-se e contrasta da anterior pelos seguinte factores:

4. Mudança repentina da tonalidade secundária de Do maior para a tonalidade principal de La menor;
5. Disposição melódica assente em elementos motivico-temáticos expostos na Secção Formal "A";
6. Mudança da textura do acompanhamento (antes feita pelo *tutti*, agora pelo baixo-contínuo);
7. Inicia uma modulação à tonalidade secundária de Mi menor.

Juntamente com a combinação dos factores enunciados acontece, necessariamente, uma transformação em termos de sentido expressivo. Isto sucede, em parte, por força da carga

expressiva a que o retorno ao modo menor alude mas, principalmente, pela mudança de tipo de discurso melódico do violoncelo solo. Se na segunda frase existia um desenvolvimento melódico assente em padrões, agora o discurso melódico é feito de forma corrente, sem continuidade com o que antecedeu e invocando elementos melódicos da Secção Formal transacta. Significa isto que o interesse em termos de concepção da intenção expressiva do discurso musical da terceira frase melódica recai sobre a potencialização dos factores aqui descritos, numa perspectiva de ruptura com o sentido expressivo que vinha sendo explorado até então e de retoma da atmosfera inicial do 1º andamento.

Comparação das edições. A Figura III.69 representa a terceira frase melódica (cc. 85-88) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Ao contrário do que tem vindo a ser habitual, nesta passagem é possível constatar algumas de indicações de expressividade, tais como as ligaduras de expressão nas primeiras três colcheias dos cc. 86/87 e as "cunhas" por cima das três últimas colcheias dos cc. 86/87. Não há indicações técnicas:

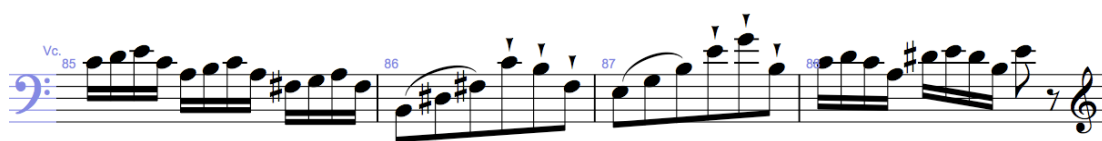


Figura III.69 Compassos 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.70 representa a terceira frase melódica (cc. 85-88) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort* difere pela introdução da indicação de dinâmica *forte* entre parênteses no início do c. 85:

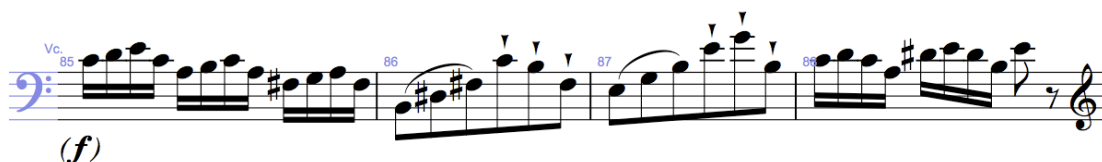


Figura III.70 Compassos 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.71 representa a terceira frase melódica (cc. 85-88) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista a diferença de usar a clave de Do na quarta linha para toda a frase:



Figura III.71 Compassos 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.72 faz a representação da intenção musical interpretativa referente à terceira frase melódica (cc. 85-88) através da aplicação da técnica de análise supramencionada:

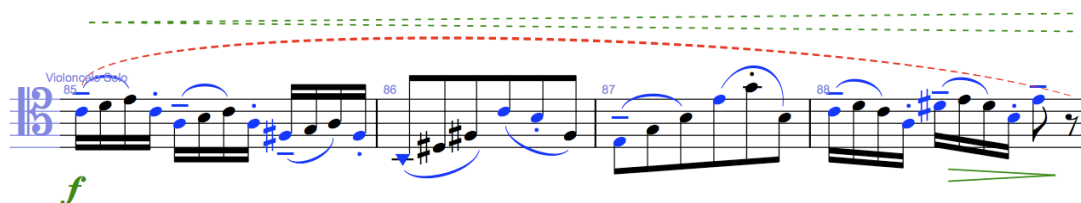


Figura III.72 *AIMI* aplicada aos cc. 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Os quatros compassos a que corresponde a duração desta frase melódica organizam-se sob a fórmula 2 + 2, tendo em conta que os cc. 87/88 apontam ser um espelho dos cc. 85/86, não só pela disposição da figuração rítmica, mas também pela direcção melódica oposta que representam. Ao nível analítico da *macroperspectiva*, a organização da frase foi pensada no seu todo, muito por causa do ímpeto transitório que lhe é inerente. A ligadura de expressão tracejada por cima dos quatros compassos significa essa mesma intenção, de fazer desta frase um momento transitório como um todo. O regulador de intensidade tracejado significa a intenção de criar tensão expressiva que será revertida posteriormente.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* dizer que a indicação de dinâmica *forte* no início da frase significa a intenção de estabelecer uma ruptura abrupta com a diluição sonora que foi desencadeada no final da segunda frase melódica. Significa o carácter decidido com que se pretende revigorar a atmosfera original do 1º andamento. O regulador de intensidade em

decrecendo, no final da frase melódica, reflecte a intenção de deixar em suspenso a resolução da tensão expressiva causada para a frase melódica que se segue.

No plano analítico da *microperspectiva* verificam-se algumas alterações em termos de articulação relativamente ao indicado nas edições do *RV 418*. São elas:

- A padronização de quatro semicolcheias em três ligadas e uma separada (cc. 85/88);
- As ligaduras de expressão que agrupam as colcheias no padrão de 3 + 3 (cc. 86-87), o que invoca a subdivisão binária em contraste com a subdivisão ternária original.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁸⁹ e na *Sessão Experimental 2*⁹⁰, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.73* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - A indicação de amplitude média de *vibrato* surge como uma referência para toda a frase melódica.
- Conducente à técnica de arco:
 - A combinação das indicações expressas nas partes designadas para a técnica de arco mostram, comparativamente com o exposto na frase melódica anterior, o cuidado de fazer contrastar o tipo de expressão entre a actual e a frase melódica transacta;

⁸⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁹⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- A indicação de *diminuendo* na modelação sonora por efeito da pressão do arco (c. 88) é reveladora da intenção de não conferir um carácter conclusivo a esta frase:

The image shows a musical score for Violoncello solo, measures 85-88, in 3/4 time. The score is annotated with ATIMI (Articulation, Technique, Intensity, and Musical Information) symbols. Above the staff, there are various symbols including '1x', 'V', and 'V' with numbers. Below the staff, there are four horizontal bars: a green bar labeled 'UH', a yellow bar labeled 'C', a pink bar labeled 'M', and a blue bar labeled 'x'. The blue bar 'x' has a wedge-shaped symbol indicating a decrescendo effect.

Figura III.73 ATIMI aplicada aos cc. 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo (b⁵), da Secção formal B do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.74, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei a indicação de que a frase tem a duração de quatro compassos através dos símbolos para o efeito;
 - Inserir a indicação de dinâmica *forte* seguida da indicação de carácter *con spirito* para dar a entender a necessidade de reavivar o carácter expressivo inicial do 1º andamento;
 - O regulador de intensidade *decrescendo* no final da frase melódica sugere o carácter não conclusivo da mesma;
 - As indicações de articulação têm por base o tipo de evidência que determinadas notas assumem no discurso musical.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;

- Introduzi as indicações de direcção de arco de acordo com as necessidades específicas da concretização dos padrões de articulação definidos:

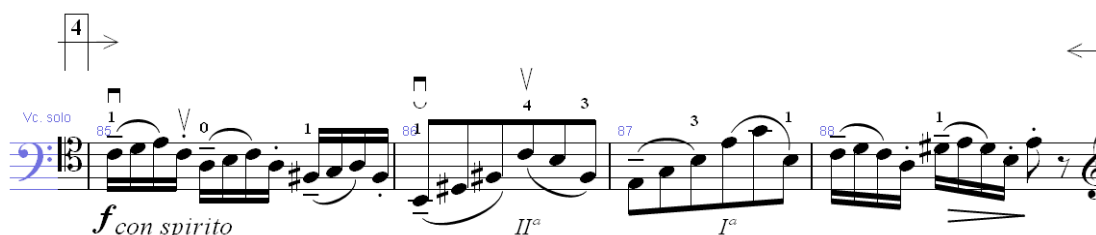


Figura III.74 Revisão dos cc. 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

A presente frase melódica tem a duração de cinco compassos, é a última frase melódica da Secção Formal "B" e vem na sequência do disposto na frase melódica anterior em termos de intenção expressiva. Contudo, esta frase contém elementos contrastantes que foram tidos em conta no sentido da sua classificação como uma frase melódica autónoma. Se a terceira frase melódica faz o retorno à atmosfera expressiva inicial de forma inesperada e com um carácter vigoroso, a quarta frase melódica contrasta desta por se consubstanciar num discurso melódico mais intimista e lírico. Isto resulta da exposição de um padrão melódico, com um contorno tipo *arsis-thesis* por graus conjuntos, repetido na forma transposta (uma oitava a baixo). No final da frase, é retomado o carácter da terceira frase melódica (com o retorno à disposição melódica por intervalos de terceira), precisamente para lhe dar sequência através da cadência perfeita que encerra a Secção Formal "B" no carácter original do concerto.

A intenção expressiva a delinear para esta frase será na base da ênfase dos elementos de carácter contrastantes, no sentido de enriquecer o leque de "cenários" expressivos do 1º andamento do *RV 418*. A novidade introduzida ao nível expressivo, pelo sentido lírico em modo menor que os quatro primeiros compassos invocam, foi percebida como um momento de divagação intimista que é abruptamente interrompido pelo carácter intempestivo do quinto compasso.

Comparação das edições. A Figura III.75 representa a quarta frase melódica (cc. 89-94) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Ao contrário do que tem vindo a ser habitual, nesta passagem é possível constatar algumas indicações de expressividade, tais como as ligaduras de expressão nos dois primeiros tempos dos cc. 90/92 e as ligaduras de expressão com *staccatos* nas últimas cinco colcheias dos cc. 89/91. Não há indicações técnicas:



Figura III.75 Compassos 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.76 representa a quarta frase melódica (cc. 89-94) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort* difere pela introdução da indicação de dinâmica *mezzoforte* entre parênteses no início do c. 89:



Figura III.76 Compassos 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.77 representa a terceira frase melódica (cc. 89-94) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista a diferença de duas ligaduras de expressão entre parênteses sobre notas do c. 93:



Figura III.77 Compassos 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.78 faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 89-94) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:



Figura III.78 *AIMI* aplicada aos cc. 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* esta frase melódica pode ser considerada como um consequente, bem entendida a possibilidade de também o poder ser a terceira frase melódica considerada enquanto antecedente. Isto porque o regulador de intensidade tracejado em decrescendo sugere isso mesmo. Diferente é a organização interna da frase, sendo que esta é composta por cinco compassos sob a fórmula 2 + 2 + 1.

Esta construção frásica pode compreender-se melhor ao nível analítico da *mesoperspectiva*, mais precisamente através da disposição dos reguladores de intensidade que definem o sentido da intensidade sonora, e consequentemente da construção da expressividade. O contraste desejado em termos de carácter, relativamente à frase melódica transacta, é delineado pela introdução da indicação de dinâmica *piano*. O compasso isolado (c. 93) funciona como um retorno ao discurso expressivo da terceira frase melódica. Por esse motivo é introduzida a indicação de dinâmica *mezzoforte*, seguida de um regulador de intensidade em crescendo que visa enfatizar a cadência perfeita a Mi menor.

O que ao nível analítico da *microperspectiva* acontece é a evidenciação de notas e articulações que visam reflectir a intenção de potenciar o sentido lírico e mais intimista desta frase melódica. Em contraste, sucede o disposto a este nível no c. 93 que sugere uma articulação contrastante, a presença de duas vozes melódicas e a enfatização da diminuição do ritmo harmónico através da regularidade com que as notas e respectivas articulações ocorrem.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁹¹ e na *Sessão Experimental 2*⁹², no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.79* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - A ausência de indicação de amplitude de *vibrato* vai ao encontro do efeito contrastante com o carácter anterior.
- Conducente à técnica de arco:
 - As nuances determinadas pelas configurações das partes da velocidade e da pressão do arco são as que mais efeito produzem na realização sonora. Note-se a alternância destes parâmetros nos dois momentos onde a parcela melódica é repetida uma oitava a baixo;
 - No último compasso da frase é possível verificar a mudança de parâmetros nas várias partes a que respeita a técnica de arco. Isto acontece com vista a fazer uma separação clara entre o tipo de carácter do discurso anterior e o actual:

Figura III.79 ATIMI aplicada aos cc. 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

⁹¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁹² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na *Figura III.80*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei a indicação de cinco compassos de duração frásica através da simbologia definida para tal;
 - Inseri as ligaduras de expressão no sentido de enaltecer o carácter lírico do início da frase;
 - As indicações de acentuação agógica ajudam a perceber a direcção do contorno melódico dentro da frase;
 - A separação das hastes das notas visa distinguir inícios e fins momentâneos dentro da frase melódica;
 - A *acacciatura* de duas semicolcheias no c. 92 foi adicionada para enriquecer a repetição da parcela melódica transacta. A presença e a ausência dos reguladores de intensidade também foram concebidos para este efeito;
 - A indicação de dinâmica *piano* seguida da indicação de expressividade *espress.* advêm da necessidade de fazer referência ao contraste de carácter com a frase anterior;
 - As indicações de dinâmica a partir do c. 93 surgem pela necessidade de evidenciar a ruptura de carácter expressivo anterior.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi as indicações de direcção de arco no sentido de melhor executar as demandas expressivas inerentes ao texto musical:

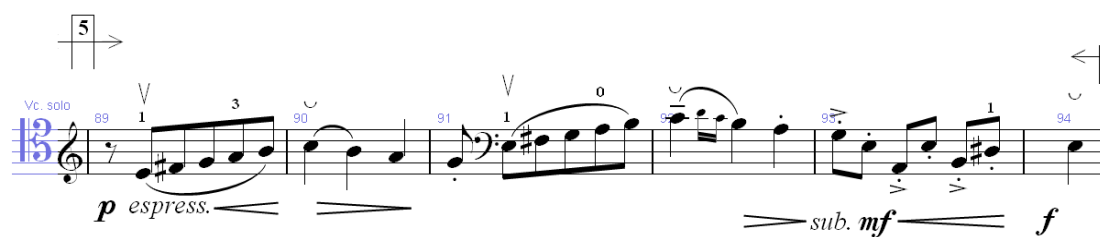


Figura III.80 Revisão dos cc. 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

III.2.3 Secção Formal "C"

A Secção Formal "C", definida nos termos da análise formal do 1º andamento do *RV 418*, é a terceira Secção Formal de todo o concerto, composta por um Episódio de *ritornello* desenvolvida pelo *ripieno*, seguida de um Episódio de *solo* exposta pelo violoncelo solo. No total, esta Secção Formal perfaz 47 compassos: 10 de *ritornello* ("c^r") e 37 de *solo* ("c^s"). No contexto formal de todo o 1º andamento, a Secção Formal "C" é a que apresenta uma percentagem mediana em termos de duração métrica e, consequentemente, temporal: 29% face aos 27% da Secção Formal "A" e aos 30% da Secção Formal "B"⁹³.

Esta Secção Formal vem na sequência expressiva de um período musical (Secção Formal "B") onde prevaleceram as tonalidades maiores sobre as quais flutuou um discurso musical plasmado pelo sentido *giocosso* com que os elementos de virtuosismo técnico se desenvolveram. Significa isto que a exclusividade da tonalidade principal (em modo menor) não representa tão somente um aspecto de contraste como a situação expressiva transacta mas, também, um retorno ao espírito musical original do 1º andamento. Assim, as seis frases melódicas que constituem a presente Secção Formal sucedem-se numa lógica que tende para o esgotamento das possibilidades expressivas, tanto no que se refere ao nível das variações, reminiscências, e vários tipos de combinações e disposições de elementos motivico-temáticos alusivos ao início do andamento, como também ao nível da exploração do carácter virtuoso das frases melódicas até ao ponto em que mais não se prevê que não seja a conclusão do discurso musical solista.

Em termos de estrutura tonal, a Secção Formal "C" é a que mais estabilidade apresenta, uma vez que toda ela é desenvolvida sobre a tonalidade principal de La menor. Apesar de o Episódio de *ritornello* "c^r" começar na tonalidade secundária de Mi menor (na sequência das transformações tonais ocorridas na Secção Formal "B"), este Episódio tem na sua base harmónica uma modulação à tonalidade principal de La menor, implícita logo desde o

⁹³ Para mais informação, consultar a análise formal da Secção Formal "C".

início do "c"⁹⁴. De frisar que é a primeira e única vez que ocorre tal comportamento harmónico num Episódio de *ritornello* durante todo o primeiro andamento do *RV 418*.

Posto isto, dizer que em termos de carga expressiva perspectivou-se um reencontro com a atmosfera expressiva do início do andamento, ao mesmo tempo que, tendo em conta que se trata da última explanação do violoncelo solo neste andamento, pretendeu-se salientar os efeitos de virtuosismo técnico inerentes às frases melódicas no sentido de enfatizar o carácter concertante do discurso musical.

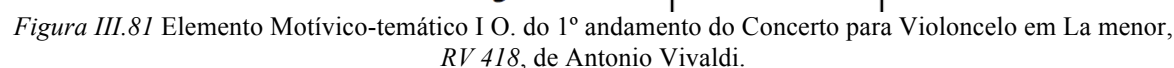
Primeira Frase Melódica

Esta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, é composta por nove compassos que têm início no c. 104 e termo no segundo tempo do c. 112.

Ao nível da movimentação harmónica, esta frase melódica desenvolve-se sobre a combinação de dois processos: primeiro uma sequência harmónica por ciclo de quintas (La-Re-Sol-Do) e em segundo com uma progressão harmónica desde a Sub-Dominante até à Dominante de La menor (cc. 108-112). A sequência harmónica é introduzida por um fraseado onde o recurso às figurações em tercinas e a amplitude do registo de altura utilizado ganha particular evidência. No c. 106, a célula musical que iniciou esta frase melódica adquire uma transformação ao nível rítmico, através da introdução do valor rítmico de semicolcheia e da linearidade ao nível do contorno melódico, que confere à frase um sentido de expressão mais intenso à medida que o discurso musical se torna cada vez mais sofisticado. Isto significa que as opções interpretativas passam por explorar a forma como esta frase cria e varia gradativamente os seus elementos melódicos.

Esta frase melódica retoma o carácter inicial do 1º andamento, como também remete para a exploração de elementos motivico-temáticos expostos na Secção Formal "A" mas que, aqui, acontecem através de novas combinações rítmicas e novos contornos melódicos a parcelas musicais. Estes aspectos introduzem um novo fulgor à narrativa musical do 1º

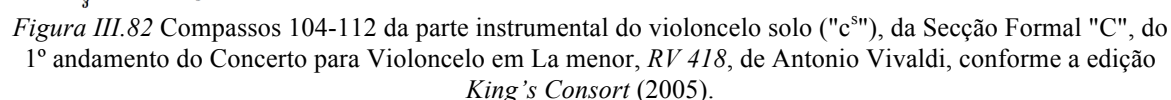
⁹⁴ Para mais informação, consultar a análise harmónica da Secção Formal "C".

altura⁹⁵:

segue.

recuos na forma como é feita a condução melódica.

ligaduras de expressão existentes nos cc. 104-111:



⁹⁵ Para mais informação, consultar a análise motivico-temática do 1º andamento.

A *Figura III.83* representa a primeira frase melódica (cc. 104-112) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere na introdução da indicação de dinâmica *forte* entre parênteses no c. 104:



Figura III.83 Compassos 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura III.84* representa a primeira frase melódica (cc. 104-112) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista a diferença do acréscimo da indicação *solo* no c. 104:



Figura III.84 Compassos 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A *Figura III.85* faz a representação da intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 104-112) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

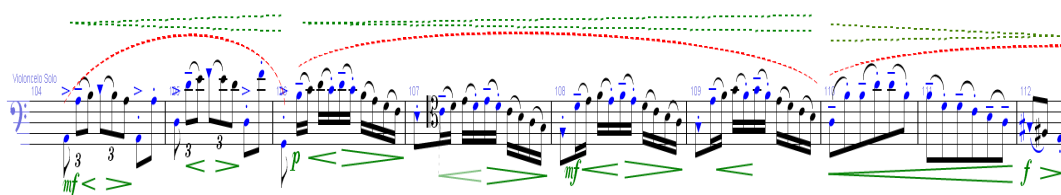


Figura III.85 *AIMI* aplicada aos cc. 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* foram percebidos três momentos dentro da frase melódica. Estes são demarcados pelas ligaduras de expressão tracejadas e distinguem-se pela sua função em termos de direcção da intenção de expressividade. Esta direcção é

demonstrada pelos reguladores de intensidade tracejados, sendo que nos dois primeiros momentos há uma intenção de construir a tensão expressiva que vai culminar no último momento, pese embora tratar-se de uma cadência não conclusiva o que sugere que a tensão criada permaneça suspensa.

As indicações de dinâmica e os reguladores de intensidade por baixo do pentagrama reflectem o que ao nível analítico da *mesoperspectiva* se concessionou em termos de predisposição expressiva. Repare-se que a frase melódica tem início com a indicação de dinâmica *mezzoforte* e que no c. 106 o nível dinâmico recua para a indicação de *piano*. Isto significa a intenção de recuar na intensidade do volume sonoro para que a intensificação do mesmo resulte com maior impacto ao nível sonoro. Isto é demonstrado pela sequência gradual com que as indicações ocorrem desde o c. 106 até ao final da frase. Os reguladores de intensidade que entretanto acontecem servem para clarificar a intenção de fazer determinados contornos expressivos através da regulação da intensidade sonora. O mais evidente é o regulador de intensidade *crescendo* no c. 111 que reflecte a intenção de fazer aumento do volume sonoro em curva exponencial para reforçar a ideia de suspensão.

Com a introdução de parcelas motivico-temáticas transactas, a forma variada como acontecem justifica as articulações e acentuações agógicas descritas ao nível analítico da *microperspectiva*, pois estas transcrevem a vontade de evidenciar os contornos melódicos naquilo que pretende ser a construção de uma carga expressiva gradualmente mais sofisticada e intensa.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*⁹⁶ e na *Sessão Experimental 2*⁹⁷, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.86* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

⁹⁶ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

⁹⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - As indicações de *vibrato* com amplitude média no início da frase melódica e de grande amplitude no c. 110.
- Conducente à técnica de arco:
 - Nos dois primeiros compassos foi usada uma configuração dos parâmetros técnicos da técnica de arco que contrasta com o mesmo tipo de configuração no c. 106;
 - A partir do c. 106 foram usadas as nuances na parte da velocidade do arco para referenciar o tipo de acção sonora;
 - No final da frase melódica foi concebida uma modulação sonora com recurso ao parâmetro da pressão do arco para intensificar o volume sonoro:

The image shows a musical score for a cello solo, measures 104 to 112. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Below the staff, there are several horizontal bars with colored backgrounds (green, yellow, pink, blue) containing technical annotations and symbols. These annotations include terms like 'UH', 'C', 'M', 'P', 'cresc.', and 'x', along with arrows indicating changes or trends. The word 'solo' is written above the first measure.

Figura III.86 ATIMI aplicada aos cc. 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.87, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término dos momentos frásicos através da simbologia própria para o efeito;
 - Foram introduzidos reguladores de intensidade sonora entre parênteses para indicar as nuances expressivas dentro da frase melódica, assim como as

indicações *similer* que sugerem a repetição dos padrões de intensidade sonora nos compassos subsequentes;

- A indicação de dinâmica *mezzoforte* seguida da indicação de expressividade *con spirito* foi inserida no c. 104 como sugestão de retorno ao carácter inicial do 1º andamento;
 - As indicações de dinâmica que surgem a partir do c. 106, *sub. piano*, *crescendo poco a poco* e *forte*, indicam, em primeiro lugar, uma quebra repentina da intensidade sonora e, em segundo lugar, a intenção de construir progressivamente a intenção expressiva com base no incremento da dinâmica;
 - Foram introduzidas várias indicações de articulação sobre as notas no sentido de explicitar sobre os padrões de articulações inerentes;
 - Os símbolos de acentuação agógica indicam os pontos onde recai maior ênfase expressiva.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi uma única indicação de direcção de arco para baixo no primeiro tempo do c. 104, pela razão de as configurações que se fazem de seguida, a este nível, serem perceptíveis através da configuração ao nível da articulação das notas:

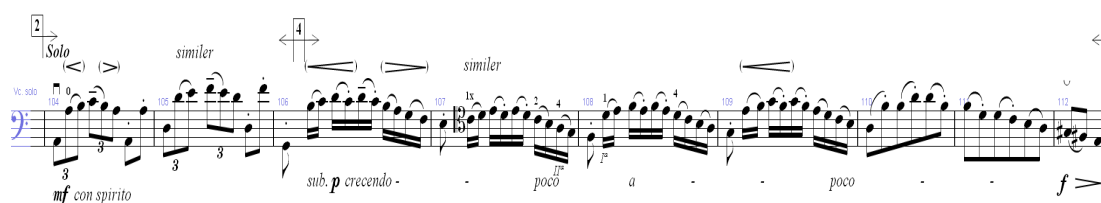


Figura III.87 Revisão dos cc. 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

Esta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de sensivelmente seis compassos, com início no terceiro tempo do c. 112 (*anacruse* para o c. 113) e termo no primeiro tempo do c. 119⁹⁸.

Ocorre na sequência directa do contexto expressivo concessionado na primeira frase melódica em que da tensão então criada não resultou resolução. Contudo, a segunda frase melódica não vai ser o momento onde esta tensão vai alcançar a resolução. Bem pelo contrário. Esta frase melódica vai iniciar um novo processo gradual de intensificação da carga expressiva que, de igual modo ao que sucedeu na frase melódica anterior, não tem um resultado conclusivo. Assim o demonstra o comportamento harmónico implícito que compreende uma progressão harmónica no plano dos graus harmónicos basilares da tonalidade principal de La menor⁹⁹.

O que é mais relevante nesta frase melódica é a forma como o tecido melódico é revigorado através da introdução de novas combinações melódicas e rítmicas, nas quais as pausas de semicolcheia nos tempos fortes ganham particular relevância. Outro factor não menos interessante é o de a frase ter toda ela uma direcção melódica ascendente, em que metade do caminho é feito por uma progressão melódica por graus conjuntos e a outra metade acontece com o desdobramento da melodia em duas vozes, o que lhe confere um elevado grau de intensidade expressiva.

A predisposição expressiva calculada para esta frase assenta na ideia de dar sequência à carga expressiva herdada da frase melódica anterior, através da introdução de um novo ponto de partida que vai intensificando gradualmente a necessidade de resolução da tensão expressiva para a próxima frase melódica.

Comparação das edições. A *Figura III.88* representa a segunda frase melódica (cc. 113-119) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Esta edição não apresenta quaisquer

⁹⁸ Para mais informação, consultar a análise formal da Secção Formal "C".

⁹⁹ Para mais informação, consultar a análise harmónica da Secção Formal "C".

indicações de expressividade e indicações técnicas. A informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar: noção de altura e duração sonora:



Figura III.88 Compassos 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.89 representa a segunda frase melódica (cc. 113-119) nos termos da edição *Peters* (1968). Esta edição difere da edição *King's Consort* por manter toda a frase na clave de Do na quarta linha:



Figura III.89 Compassos 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.90 representa a segunda frase melódica (cc. 113-119) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição é diferente pelo facto de sugerir indicações de expressividade através da introdução de ligaduras de expressão entre parênteses nos cc. 113 (com *anacruse*)-118:



Figura III.90 Compassos 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.91 faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 113-119) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

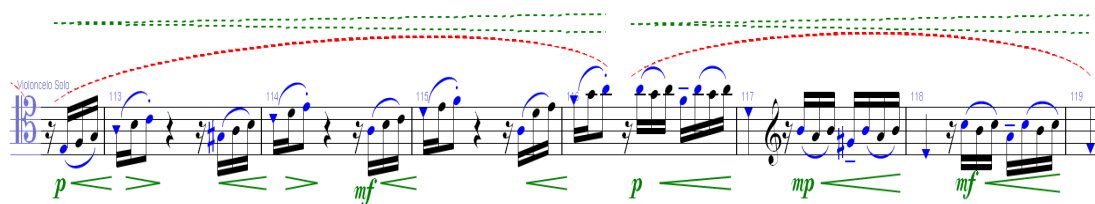


Figura III.91 AIMI aplicada aos cc. 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* foram delineados dois momentos que se demarcam pelas suas características ao nível de contorno melódico: o primeiro momento respeita à fase em que a progressão melódica é feita na direcção melódica ascendente e por graus conjuntos; o segundo momento é o ponto em que há uma alteração do contorno melódico, sugerindo a existência de duas vozes melódicas. A demarcação destes momentos é perceptível através das ligaduras de expressão tracejadas onde, também, existem os reguladores de intensidade que descrevem o mesmo sentido expressivo em *crescendo* para os dois momentos frásicos. Isto significa a intenção de criar a mesma tensão expressiva mas em dois momentos que se complementam no todo da frase melódica.

De igual forma ao que sucedeu na primeira frase melódica, a introdução de indicações de dinâmica e reguladores de intensidade, feita ao nível analítico da *mesoperspectiva*, reflectem a noção de crescimento gradual da tensão expressiva em dois momentos frásicos. No primeiro momento é de referir que há uma intenção implícita de inter-organização sustentada numa lógica sequencial de dois em dois compassos, assim mesmo o demonstram a marcação dos níveis de intensidade sonora: *piano* na *anacruse* do c. 113 e a indicação de dinâmica *mezzoforte* na *anacruse* do c. 115. Os reguladores de intensidade reflectem a intenção de direccionar o sentido expressivo nos respectivos contornos melódicos de ambos os momentos. O contraste do segundo momento frásico é conseguido através da diminuição do espaço/tempo em que ocorrem as mudanças gradativas de nível de intensidade sonora: *piano* no segundo tempo do c. 116; *mezzopiano* no segundo tempo do c. 117; *mezzoforte* no segundo tempo do c. 118. Esta disposição tem como efeito o realce da predisposição melódica, factor determinante para a construção da tensão expressiva desejada.

O que acontece ao nível analítico da *microperspectiva* pode ser entendido como um reforço das ideias conducentes às perspectivas sistémicas anteriores. Assim, as articulações e as acentuações agógicas aspiram a evidenciar a variação do contorno melódico que subjaz à construção da narrativa musical da segunda frase melódica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁰⁰ e na *Sessão Experimental 2*¹⁰¹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.92* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - As indicações de *vibrato* com amplitude mínima no início da frase melódica foram concebidas tendo em conta a velocidade afecta ao ritmo da melodia.
- Conducente à técnica de arco:
 - Foram inseridos reguladores de intensidade no parâmetro da velocidade do arco como principal factor de interferência na modulação sonora;
 - Ao nível da distribuição do arco foi definido que a melhor execução da articulação seria na parte superior do arco;
 - Para fazer o efeito sonoro gradativo foram usadas duas referências de posição do arco na corda:

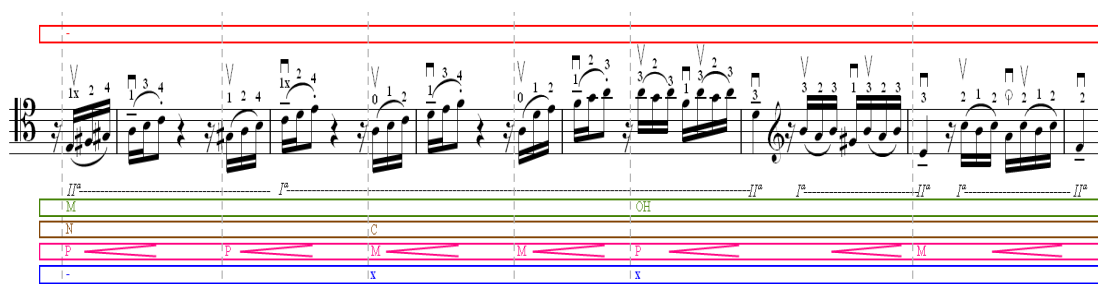


Figura III.92 ATIMI aplicada aos cc. 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo (c^s), da Secção formal C do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

¹⁰⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁰¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na *Figura III.93*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e termo dos momentos frásicos recorrendo aos signos para o efeito;
 - Inseri reguladores de intensidade entre parênteses seguidos da indicação de *similer* para referenciar as nuances de intensidade sonora e a sua replicação nos compassos subsequentes;
 - Introduzi as indicações de dinâmica *piano crescendo poco a poco* nas *anacruses* dos cc. 113/117, respectivamente, para evidenciar a construção frásica ao nível da dinâmica;
 - Foram inseridos símbolos de articulações sobre as notas para evidenciar os padrões de articulação;
 - As notas com acentuação agógica foram referenciadas com o sinal próprio para o efeito.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - As indicações de direcção de arco para cima foram decididas como sendo as que melhor servem o propósito expressivo e requisitos de execução técnica:

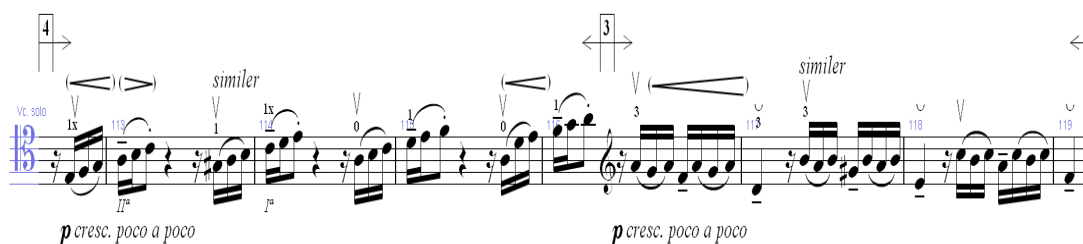


Figura III.93 Revisão dos cc. 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

Esta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de sensivelmente sete compassos, com início no tempo fraco do segundo tempo do c. 119 (*anacruse* para o c. 120) e termo no tempo forte do primeiro tempo do c. 127.

Esta frase melódica significa o ponto mais alto da condução da tensão expressiva que vinha sendo criada pelas duas frases melódicas anteriores. O que aqui acontece é o momento de alívio dessa tensão expressiva manifesto, principalmente, na direcção melódica descendente que distingue o sentido melódico desta frase das primeira e segunda frases melódicas, onde se verifica uma tendência melódico-comportamental oposta.

Um dos factores que mais interfere no contraste com o que vinha sendo realizado na frase melódica anterior é a mudança de textura no tipo de acompanhamento feito pelo *ripieno*. A Figura III.94 mostra o momento de transição entre a segunda frase melódica e a terceira frase melódica (cc. 118-120) onde é possível aferir uma alternância no tipo de instrumentação que faz o acompanhamento da melodia do violoncelo solo:



Figura III.94 Compassos 117-122 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Não há grandes acontecimentos em termos de disposição harmónica, dizer tão somente que se trata de uma progressão harmónica sobre a tonalidade principal e que o interesse principal deste discurso musical recai sobre o contorno melódico descendente, que permite o alívio da tensão expressiva criada anteriormente, e sobre a variação operada ao nível de textura do acompanhamento, tal como exemplificado.

Em termos de concepção expressiva para esta frase, é de referir que se pretende manter o carácter virtuoso de forma vigorosa mas com uma condução da tensão expressiva descendente, no sentido da preparação da próxima frase melódica.

Comparação das edições. A Figura III.95 representa a terceira frase melódica (cc. 120-127) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas. A informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar das noções de altura e de duração sonora:

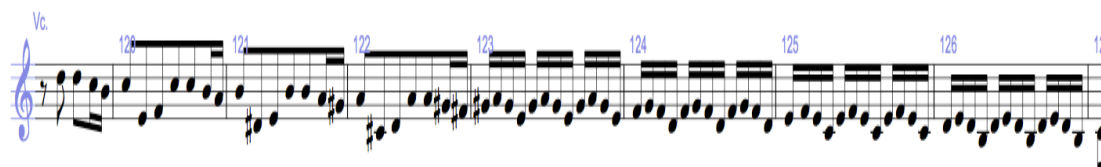


Figura III.95 Compassos 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A *Figura III.96* representa a terceira frase melódica (cc. 120-127) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere no seguinte:

- No uso da clave de Do na quarta linha para toda a frase;
- Na indicação de dois bequadros no c. 124;
- Nas ligaduras de expressão nos cc. 123-126:

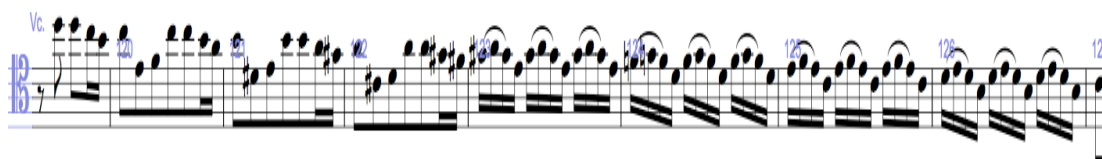


Figura III.96 Compassos 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura III.97* representa a terceira frase melódica (cc. 120-127) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- Introdução de ligaduras de expressão entre parênteses em toda a frase;
- Indicações de acidentes entre parênteses nos cc.122/124:

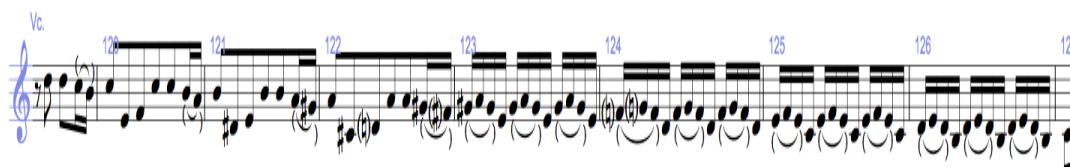


Figura III.97 Compassos 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.98 faz a representação da intenção musical interpretativa da terceira frase melódica (cc. 120-127) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

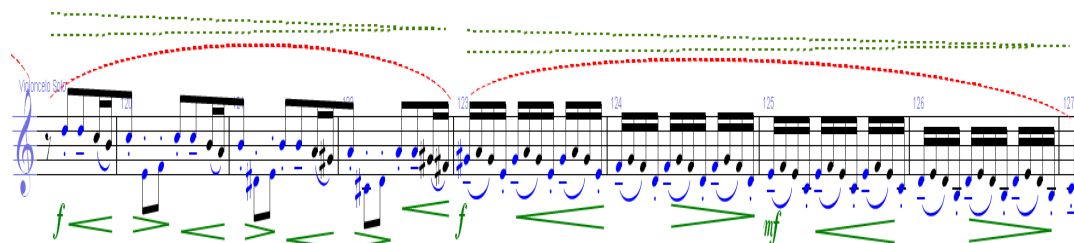


Figura III.98 *AIMI* aplicada aos cc. 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* foram concessionados dois momentos frásicos que se distinguem pelo seu comportamento no plano da predisposição melódica. As ligaduras de expressão tracejadas, bem como os reguladores de intensidade tracejados, demonstram a organização espacial e a intenção de condução descendente da tensão expressiva destes momentos, respectivamente.

A distinção entre os dois momentos frásicos também é visível ao nível analítico da *mesoperspectiva*, onde as indicações de dinâmica reflectem a forma como o decréscimo da tensão expressiva é corroborado no plano da intensidade sonora. Também os reguladores de intensidade sonora são ilustrativos da diferença que existe no trato dado a cada contorno melódico, de forma a valorizar a sua composição ao nível musical elementar. Numa perspectiva mais ampla, concebeu-se um aumento do ritmo harmónico potenciado através do posicionamento dos *crescendos* e *diminuendos* ao longo da frase melódica.

A evidência de duas vozes melódicas no primeiro momento frásico constitui a principal referência na qual se faz compreender o nível analítico da *microperspectiva*. A inversão e ligação das hastes das notas nos cc. 120-122 significa a intenção de evidenciar este fenómeno melódico. As articulações associadas às notas remetem para a ideia de enaltecer a variação do contorno melódico através da alternância dos padrões de articulação.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁰² e na *Sessão Experimental 2*¹⁰³, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.99* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - As indicações de *vibrato* com amplitude máxima foram indicadas sobre determinadas notas sobre as quais recai interesse expressivo em particular.
- Conducente à técnica de arco:
 - No primeiro momento frásico, foram inseridos reguladores de intensidade no parâmetro da velocidade do arco que visam a execução do efeito pretendido;
 - As variações ao nível da pressão do arco corroboram a ideia de fazer a distinção sonora entre as duas vozes melódicas no primeiro momento frásico;
 - No segundo momento frásico, os parâmetros privilegiados como tendo maior interferência na modulação sonora, face à configuração do tipo de fraseado pretendido, foram a velocidade e a pressão do arco;
 - Ao nível da distribuição do arco foi definido que a melhor execução da articulação seria na parte superior do arco:

¹⁰² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁰³ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Figura III.99 ATIMI aplicada aos cc. 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.100, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e termo dos momentos frásicos que constituem a frase melódica;
 - Inserir reguladores de intensidade entre parênteses para referenciar a configuração de intensidade sonora, seguidos da indicação *similer* que informa sobre a repetição dessas configurações nos compassos que se seguem;
 - A indicação de dinâmica *forte* seguida da indicação de carácter *con spirito* foi colocada no sentido da alusão ao carácter inicial do andamento;
 - A indicação de *decrecendo poco a poco* surge por via da necessidade de informar sobre a trajetória da intensidade sonora da frase melódica;
 - As articulações *staccatto* nos três primeiros compassos significam a intenção de diferenciar as duas vozes melódicas.

- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi as indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - As indicações de direcção de arco para baixo introduzidas nos cc. 120/123 não significam uma retoma do arco mas sim a configuração da direcção do arco que melhor serve os desígnios expressivos:

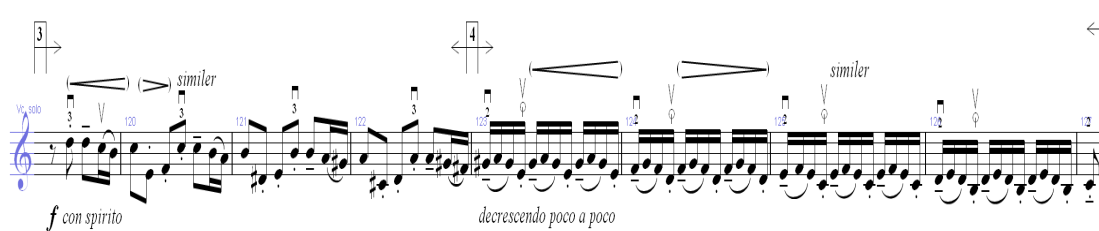


Figura III.100 Revisão dos cc. 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

A quarta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cinco compassos, com início no tempo fraco do primeiro tempo do c. 127 e termina no primeiro tempo do c. 132.

Esta frase melódica tem uma funcionalidade transitória entre o acontecimento musical desencadeado pela primeira frase melódica, que culminou na terceira frase melódica, e o que será o último momento de intervenção solista do presente andamento (quinta e sexta frases melódicas).

Vale a pena salientar as semelhanças com frases melódicas transactas no sentido de perceber melhor a forma como a concepção interpretativa desta frase foi feita. A *Figura III.101* representa a terceira frase melódica que ocorre no Episódio "a^s" da Secção Formal "A" e onde são perceptíveis as parecenças ao nível da construção musical elementar, nomeadamente o mesmo tipo de contorno melódico mas que na presente frase da Secção Formal "C" é sujeita a alterações por efeito de transposição melódica. A *Figura III.102* refere-se à quarta frase melódica do Episódio "b^s" com a qual se pode fazer um paralelo de

afinidade ao nível da inter-organização frásica. Quer isto dizer que o c. 131 da quarta frase melódica do presente Episódio "c^s" apresenta a mesma funcionalidade que o c. 93 na frase homóloga no Episódio "b^s". Acresce a isto o facto de em ambas as situações constar a dimensão total de cinco compassos e de partilharem os mesmos padrões rítmicos, tal como é possível constatar por comparação com a *Figura III.103*:



Figura III.101 Terceira frase melódica da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.



Figura III.102 Quarta frase melódica da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.



Figura III.103 Quarta frase melódica da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A correspondência destes factores com as ocasiões passadas ajuda a fazer a composição imagética do sentido expressivo, na medida em que se percebe a função transitória desta frase e que daqui decorre a preparação do momento que há-de vir adiante. Portanto, ao nível expressivo é compreendido que esta frase melódica encerra um carácter remanescente e efêmero ao mesmo tempo que se faz conotar por um sentido lírico que contrasta com o sentido virtuoso que tem vindo a ser tónica na presente Secção Formal.

Comparação das edições. A *Figura III.104* representa a quarta frase melódica (cc. 127-132) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar algumas indicações de expressividade, tais como as ligaduras de expressão nos cc. 128/130 conjuntamente com duas indicações de *trillo* respectivamente:



Figura III.104 Compassos 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.105 representa a quarta frase melódica (cc. 127-132) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, acresce na inserção de duas ligaduras de expressão nos cc. 127/129 respectivamente, e difere no uso da clave de Fa em toda a frase:

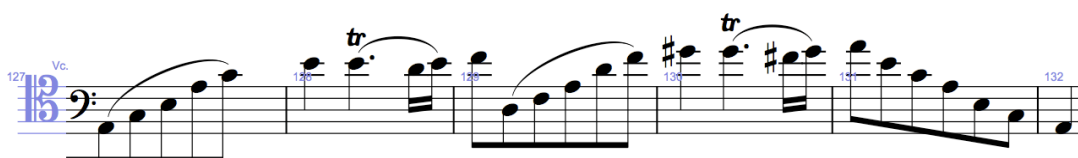


Figura III.105 Compassos 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.106 representa a quarta frase melódica (cc. 127-132) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- As indicações de ligaduras de expressão nos cc.127/129 respectivamente;
- As indicações de *trillo* seguidas de uma linha ondulante nos cc. 128/130 respectivamente:

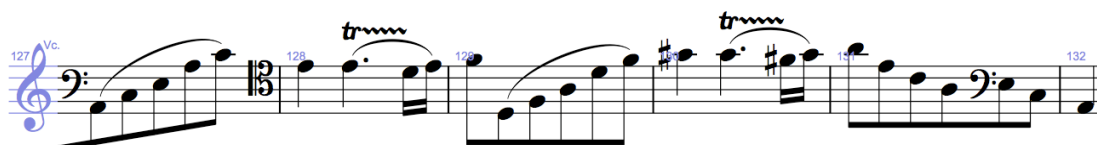


Figura III.106 Compassos 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.107 faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 127-132) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

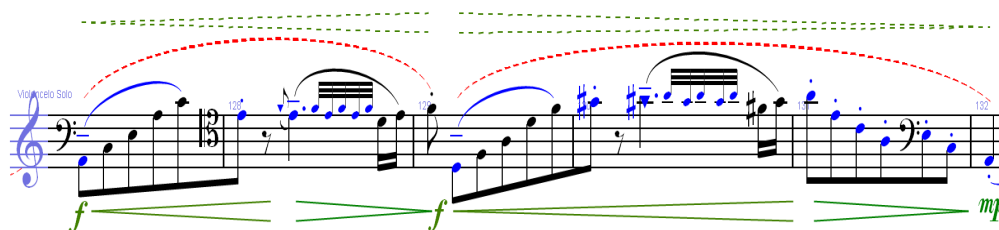


Figura III.107 AIMI aplicada aos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Foram percepcionados, ao nível analítico da *macroperspectiva*, dois momentos frásicos com uma relação de antecedente/consequente, tal como o descrevem as ligaduras de expressão tracejadas e os reguladores de intensidade tracejados. A razão pela qual isto acontece prende-se com o facto de a quarta frase melódica concretizar uma progressão harmónica do tipo Tónica-Dominante-Tónica a um ritmo harmónico de dois compassos.

Os reguladores de intensidade sonora que constam ao nível da *mesoperspectiva* demonstram que há uma intenção expressiva de conduzir a melódica no sentido do reforço do ritmo harmónico patente. Assim, o c. 127 posiciona-se em direcção ao quinto grau harmónico que acontece no c. 128 e, daqui, rumo à Tónica no c. 131. Uma vez alcançado o primeiro grau harmónico, acontece o remate desta frase melódica evidenciado pelo regulador de intensidade *diminuendo* até à indicação de dinâmica *mezzopiano*.

A reforçar esta concepção expressiva estão as indicações dispostas ao nível analítico da *microperspectiva* que demonstram a organização das parcelas frásicas e a configuração das suas articulações, bem como dos seus pontos de referência expressivos por via das notas com acentuação agógica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁰⁴ e na *Sessão Experimental 2*¹⁰⁵, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.108* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - A indicação de *vibrato* com amplitude média foi colocada no início da frase como sugestão referencial para toda a frase melódica.
- Conducente à técnica de arco:
 - As nuances sugeridas pelas indicações aos níveis da pressão e da velocidade do arco demonstram a forma como são executados os contornos expressivos da frase melódica;
 - As indicações de distribuição de arco corroboram a ideia de se tratar de um discurso musical com base na unidade de sentido expressivo *lirismo*, na medida em que evidenciam o uso da totalidade do arco
 - Destacar a configuração geral ao nível da técnica de arco a partir do c. 131, precisamente quando o sentido expressivo assim o requer:

The image shows a musical score for a cello solo, measures 127-132. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is marked with various fingering numbers (1-4) and includes vibrato markings. Below the staff, there are several horizontal bars with color-coded annotations: a red bar at the top, a green bar, a yellow bar, a pink bar, and a blue bar. These bars contain technical instructions related to bowing and pressure, such as 'Sp', 'C', 'M', 'cresc.', 'G', 'M', 'P', and 'x'. The annotations are aligned with specific measures of the music, indicating the application of these techniques throughout the phrase.

Figura III.108 ATIMI aplicada aos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

¹⁰⁴ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁰⁵ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na *Figura III.109*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase melódica através dos sinais para o efeito;
 - Foi introduzida uma seta tracejada no c. 131 que indica o efeito transitório deste momento frásico;
 - Foram introduzidos reguladores de intensidade sonora no sentido de evidenciar o contorno expressivo da frase melódica;
 - Para fazer alusão ao carácter lírico foi introduzida a indicação de dinâmica *forte* seguida da indicação de expressão *espressivo*;
 - O final da frase consta da indicação de dinâmica *mezzopiano* que, sendo precedida por um regulador de intensidade descendente, sugere o carácter suspensivo, ou não conclusivo, da frase melódica.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi as indicações de direcção de arco para cima no início da frase para indicar a orientação deste recurso técnico:

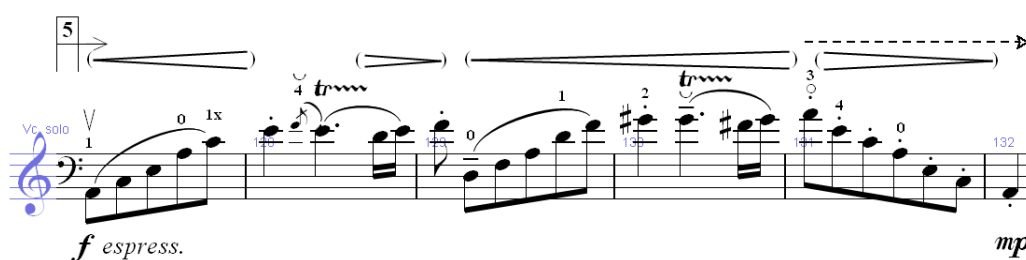


Figura III.109 Revisão dos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("csm"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quinta Frase Melódica

A quinta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração cinco compassos, com o início no segundo tempo do c. 132 e termino primeiro tempo do c. 137.

Esta frase tem início com um reduto daquilo que consolidou a formulação musical elementar da frase melódica antecedente. Refiro-me à parecença entre os cc. 132-133 com os cc. 128-130. Esta parcela motivico-temática é disposta através da sua repetição por transposição, o que sugere uma aceleração ou intensificação da tensão expressiva que está implícita nesta última fase do *RV 418*. Precisamente por esta última razão, a quinta frase do Episódio "c^s" consubstancia uma progressão melódica com direcção ascendente que tem como destino a última frase do 1º andamento.

Os cc. 134-136 representam uma reminiscência da quarta frase melódica do Episódio "a^s" que surge nesta sequência como a alusão ao esgotamento dos elementos de virtuosismo, denunciando a falta de mais argumento para prosseguir com o discurso musical solista e antevendo o final do mesmo, sobre um desenho harmónico que se faz entre a Tónica, Sub-Dominante, Dominante e Tónica. Outro elemento que auxilia à corroboração desta ideia é o que é possível atestar através da *Figura III.110*, mais precisamente na interacção entre a voz do instrumento solista com as vozes que constituem o acompanhamento. O que se verifica é uma troca de papeis, ou seja, o *ripieno* passa a ter o protagonismo melódico e o violoncelo solista passa a fazer o papel de acompanhamento:



Figura III.110 Compassos 132-137 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

O que se pretende em termos expressivos para esta frase é, precisamente, reforçar a ideia de esgotamento do ímpeto virtuoso que tem pautado o primeiro andamento até aqui mas sem, contudo, lhe conferir uma retórica conclusiva. Pelo contrário, é do interesse alimentar um certo grau de mistério para que tal possa reverter como benefício para o sentido expressivo da próxima frase melódica.

Comparação das edições. A Figura III.111 representa a quinta frase melódica (cc. 132-137) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar algumas indicações:

- As ligaduras de expressão nos cc. 132/133 conjuntamente com duas indicações de *trillo* respectivamente;
- As ligaduras de expressão juntamente com as indicações de articulação de *staccato* sobre o conjunto de seis colcheias que perfazem os cc.134/135/136:



Figura III.111 Compassos 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.112 representa a quinta frase melódica (cc. 132-137) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere no uso da clave de Fa em toda a frase:



Figura III.112 Compassos 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.113 representa a quinta frase melódica (cc. 132-137) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição diferencia-se pelo uso das indicações de *trillo* seguidas de uma linha ondulante nos cc. 132/133 respectivamente e

pela adição de um acidente de precaução – um bequadro sobre a nota Fa índice 3 – no início do c. 135:

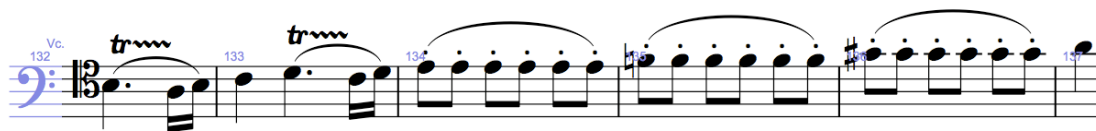


Figura III.113 Compassos 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura III.114 faz a representação da intenção musical interpretativa da quinta frase melódica (cc. 127-132) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

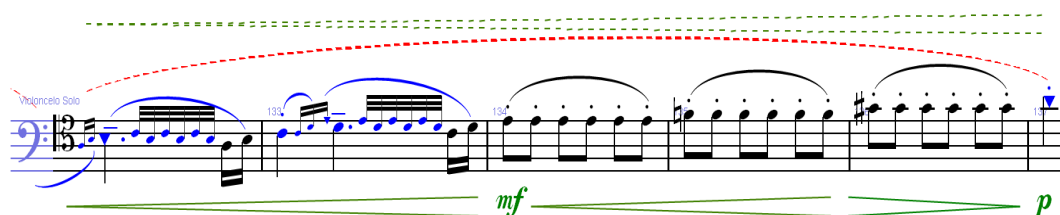


Figura III.114 AIMI aplicada aos cc. 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva*, a presente frase melódica foi pensada como um todo ao qual é atribuído um carácter de antecedente/consequente que será a sexta frase melódica. Neste sentido, surgem a ligadura de expressão tracejada e o regulador de intensidade tracejado.

Pese embora o manto harmónico que subjaz esta frase melódica ser constituído por uma progressão harmónica que culmina numa cadência perfeita, o regulador de intensidade *diminuendo* no c. 136, ao nível analítico da *mesoperspectiva*, manifesta a intenção de causar um efeito não conclusivo no final da frase, no sentido de manter a expectativa para o que vai suceder adiante na última frase melódica do presente andamento. Assim, a frase melódica aumenta gradualmente a sua intensidade sonora, tendo início no nível de dinâmica *mezzopiano*, deixado pela frase melódica transacta, passando pelo nível de

mezzoforte e atinge o auge no c. 136, na mesma altura em que decresce para o nível de dinâmica *piano*.

Ao nível analítico da *microperspectiva*, verifica-se a forma como se pretendem fazer os *trillos* nos cc. 132-133, no sentido de tirar o máximo proveito deste efeito sonoro que potencia a tensão expressiva. Por fim, a acentuação agógica na última nota da frase num sinal de que toda a intenção expressiva recai sobre esta nota, pese embora ela ser executada no nível de dinâmica *piano*.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁰⁶ e na *Sessão Experimental 2*¹⁰⁷, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.115* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições;
 - A indicação de *vibrato* com amplitude média foi colocada no final da frase e indicia a mudança tímbrica que acontece por força da configuração expressiva concebida para este momento.
- Conducente à técnica de arco:
 - O aumento progressivo da velocidade do arco, juntamente com a intensificação gradual da pressão do arco determinam o desenho expressivo dos quatro primeiros compassos da frase melódica;
 - Juntamente com a indicação de *vibrato*, as *indicações de diminuendo* nas partes da velocidade e pressão do arco determinam a forma como se realiza o carácter não conclusivo do final desta frase melódica;

¹⁰⁶ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁰⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- No sentido expressivo do ponto anterior, eis que a última nota da frase melódica configura uma organização técnica elementar de acordo com a ideia de criar algum mistério na orientação expressiva desta frase:

The image shows a musical score for a cello solo in measures 127-132. The score is in 2/4 time and features a melodic line with various ornaments and technical markings. Below the staff, there are four horizontal bars with colored backgrounds (green, yellow, pink, and blue) containing letters and dynamic markings. The green bar contains 'M', 'OH', 'UH', 'OH', 'UH'. The yellow bar contains 'N', 'C', and 'N'. The pink bar contains 'M', 'cresc.', 'dim.', and 'P'. The blue bar contains 'cresc.' and 'dim.'.

Figura III.115 ATIMI aplicada aos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.116, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações para o efeito de referência ao início, duração e término da frase melódica;
 - As indicações de intensidade sonora e de dinâmica *crescendo poco a poco*, *diminuendo* e *piano* demonstram a configuração sonora ao nível da intensidade;
 - Foram acrescidas a *apoggiaturas* no segundo tempo do c. 127, juntamente com as *accciaturas* de semicolcheias nos cc. 126-127, para precisar o tipo de contorno melódico ornamental;
 - À indicação de *trillos* foi acrescida uma linha ondulada.
- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;

- Introduzi as indicações de direcção de arco para baixo nas *accciaturas* de semicolcheias nos cc. 126-127:

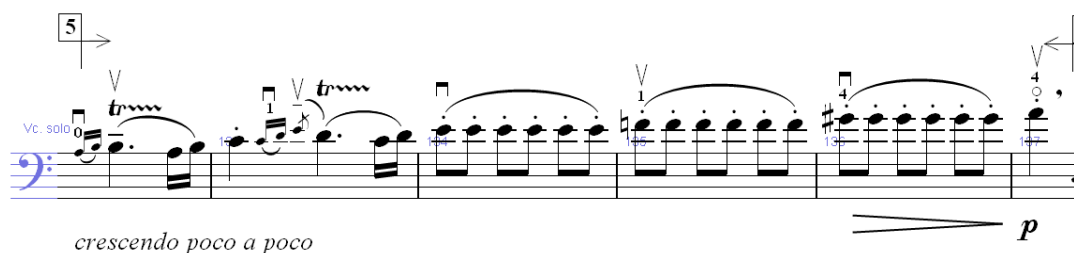


Figura III.116 Revisão dos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Sexta Frase Melódica

A sexta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de sensivelmente quatro compassos, com início no segundo tempo do c. 137 e término no primeiro tempo do c. 141.

Esta frase tem como cenário harmónico uma cadência perfeita na tonalidade principal de La menor que se plasma duas vezes consecutivas, primeiro desde o segundo tempo do c. 137 até ao primeiro tempo do c. 139 e, depois, desde o segundo tempo do c. 139 até ao primeiro tempo do c. 141. Aqui chegado, eis que termina a intervenção do violoncelo solo no 1º andamento do *RV 418* e, como tal, a cadência perfeita exposta de forma reiterada consubstancia uma das características mais expressivas deste momento conclusivo.

É de salientar a relação que esta última frase melódica tem, no que respeita à configuração musical elementar, com outras frases transactas do 1º andamento. A *Figura III.117* representa a quinta frase melódica da Secção Formal "A" que, de igual modo ao que sucede na sexta frase melódica da Secção Formal "C", serve para encerrar o discurso musical solista. Acrescem a este facto as semelhanças ao nível da estruturação frásica bem como dos elementos rítmicos e melódicos:

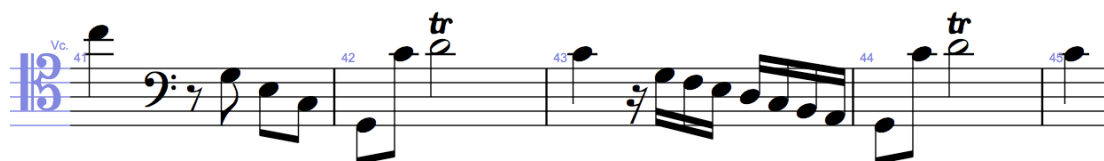


Figura III.117 Quinta frase melódica da Secção formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Em termos de concepção expressiva, esclarecer que se pretende encerrar a intervenção musical do violoncelo solo no mesmo registo expressivo com que deu início ao seu discurso no presente andamento: com pujança e determinação num clima expressivo de inquietude e exuberância.

Comparação das edições. A Figura III.118 representa a sexta frase melódica (cc. 137-141) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Verifica-se que a informação constante nesta edição cinge-se ao plano musical elementar de altura e duração sonora assim como de duas indicações de *trillo* nos cc. 38/40 respectivamente:



Figura III.118 Compassos 137-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura III.119 representa a sexta frase melódica (cc. 137-141) nos termos da edição *Peters* (1968). Este exemplo é similar ao apresentado anteriormente (edição *King's Consort*) com a diferença de neste não constar a introdução da clave de Fa no segundo tempo do c. 137 porque o uso desta já tinha vindo a ser feita desde a quinta frase melódica:

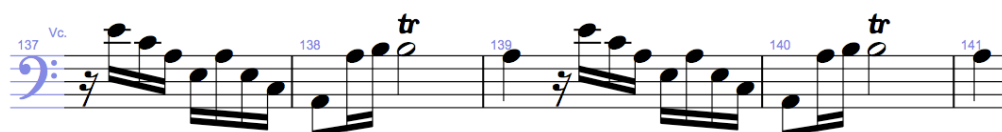


Figura III.119 Compassos 137-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura III.120 representa a sexta frase melódica (cc. 137-141) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Esta edição apresenta várias diferenças relativamente à edição *King's Consort*:

- As ligaduras de expressão entre parênteses sobre os grupos de semicolcheias dos cc. 137/138/139/140 respectivamente;
- O uso das indicações de *trillo* seguidas de uma linha ondulante nos cc. 138/140 respectivamente;
- A indicação de *tutti* no início do c. 141;
- A indicação de dinâmica *forte* entre parênteses:

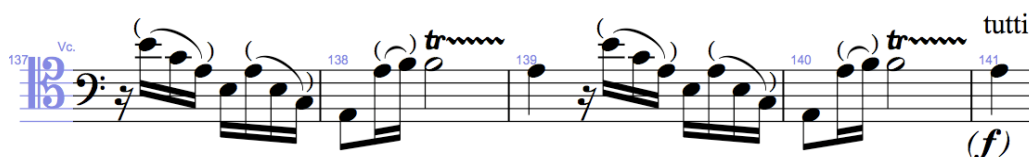


Figura III.120 Compassos 137-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A

Figura III.121 faz a representação da intenção musical interpretativa da sexta frase melódica (cc. 138-141) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

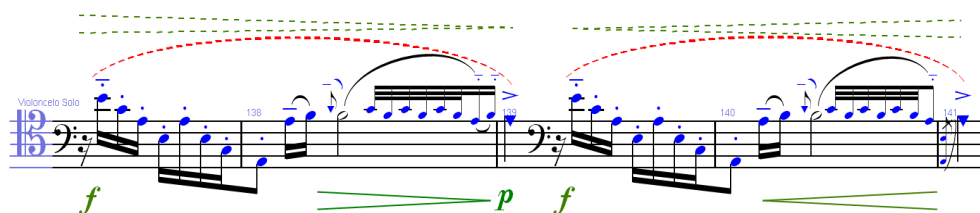


Figura III.121 AIMI aplicada aos cc. 138-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Não obstante o facto de a presente frase constituir a repetição de um só momento frásico, ao nível analítico da *macroperspectiva* foi concebido que nesta frase pertencem dois momento que se distinguem. Assim mesmo o indiciam os reguladores de intensidade tracejados que representam sentidos expressivos opostos em cada um dos momentos,

devidamente delineados pelas ligaduras de expressão tracejadas. No primeiro momento frásico, o regulador de intensidade tracejado sugere uma retracção na condução expressiva do discurso musical que lhe subjaz, precisamente porque em seguida, o mesmo discurso é repetido, e para que haja contraste na forma como tal acontece, o regulador de intensidade tracejado indica a intenção expressiva contrária.

Esta ideia de variar a forma como o momento frásico se expõe, pode ser melhor compreendida através do disposto ao nível analítico da *mesoperspectiva*. No primeiro momento é notória a intenção de reservar alguma expectativa conclusiva para o segundo momento frásico. Assim o confirmam as indicações de dinâmica e os reguladores de intensidade que no primeiro momento partem do nível dinâmico *forte* em decrescendo até ao nível dinâmico de *piano* e, no segundo momento, vai desde a indicação de dinâmica *forte* em crescendo até ao final da frase melódica.

Ao nível analítico da *microperspectiva* de referir as articulações das notas e a intenção de diferenciar, através das configurações das hastes das notas, a presença de dois comportamentos melódicos que representam a presença de duas vozes: a primeira cujo contorno melódico é feito por harpejos; a segunda cujo contorno melódico é feito por graus conjuntos. Mais importante ainda de referir no plano desta perspectiva é a forma como a execução dos *trillos* é explicitada, com especial destaque para a resolução do último *trillo* no c. 141 e do acréscimo da *acacciatura* no c. 142, tudo isto no sentido de enfatizar a conclusão do discurso musical solista do 1º andamento.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). Estas ideias interpretativas foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁰⁸ e na *Sessão Experimental 2*¹⁰⁹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura III.122* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:

¹⁰⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁰⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- As dedilhações foram concebidas segundo o critério de eficácia da execução por posições.
- Conducente à técnica de arco:
 - De salientar as nuances opostas dos parâmetros da velocidade e da pressão do arco que determinam o contraste expressivo pretendido para esta frase melódica:

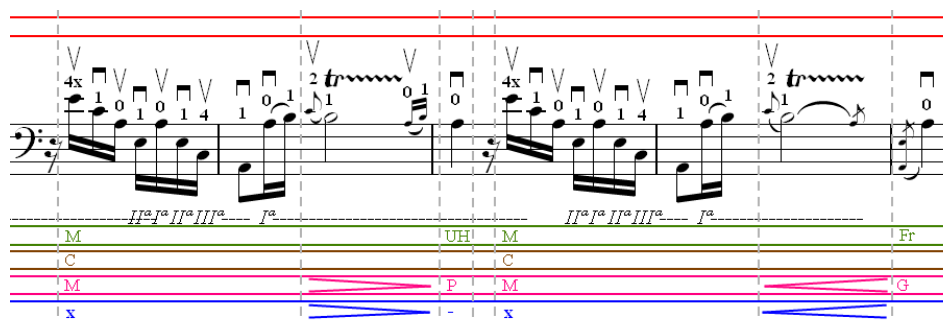


Figura III.122 ATIMI aplicada aos cc. 138-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma que consta na Figura III.123, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase no início da mesma;
 - Inseri duas setas tracejadas que indicam a presença de uma passagem melódica transitória;
 - Coloquei a indicação de dinâmica *forte* seguida da indicação de expressividade *con spirito* para fazer a alusão ao carácter inicial do presente andamento;
 - Inseri reguladores de intensidade sonora e níveis de dinâmica para referenciar o tipo de contorno melódico a este nível;
 - Foram acrescidas as *apogiaturas* nos segundos tempos dos cc. 138/140 e no primeiro tempo do c. 141, juntamente com as *acacciaturas* no final das

linhas onduladas que foram acrescentadas às indicações de *trillos*, no sentido de precisar o tipo de contorno melódico ornamental.

- Indicações de ordem técnica:
 - Introduzi indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - Introduzi as indicações de direcção de arco para baixo nos tempos fracos dos primeiros tempos dos cc. 138/ 140:

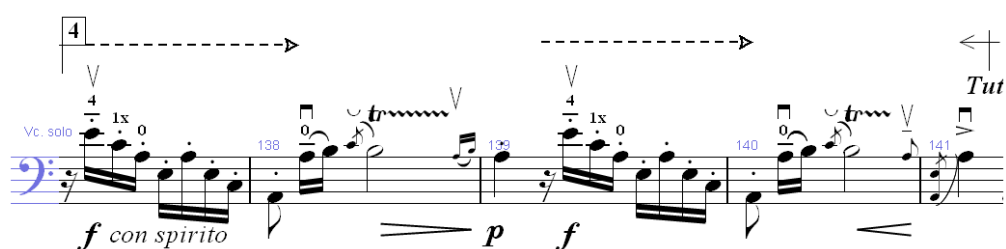


Figura III.123 Revisão dos cc. 138-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

IV. ANÁLISE DO 2º ANDAMENTO DO *RV* 418

IV.1 Análise Musical

IV.1.1 Análise Formal

O desenho estrutural deste andamento lento pertence à categoria das formas ternárias. Dentro deste contexto pode dizer-se que se trata de uma forma *Lied*, mais precisamente *Aria da capo*, de acordo com a "*Tableau I. Principales Formes*" de Hakim e Dufourcet (1999, p. 173). Pese embora o plano formal atribuído a este tipo de forma na referida tabela (A_{fine} , $B_{Da\ capo}$), dizer que optei por representar o plano formal como sendo "A, B, A'" pelo motivo de conveniência metodológica e sem prejuízo para a compreensão da natureza formal do presente andamento.

A forma do 2º andamento do *RV 418* é uma analogia do que ele próprio representa no plano formal de todo o concerto. Ou seja, se o concerto é delimitado por dois andamentos rápidos desenvolvidos sobre a forma *Ritornello*, com um andamento lento a separá-los, a estrutura formal do presente andamento é constituída por dois Episódios de *ritornello* separados por um Episódio de *solo*. Significa que as Secções Formais correspondem aos Episódios, sendo que as Secções Formais "A" e "A'" são Episódios de *ritornello* ("a^r" e "a^{r'}") e a Secção Formal "B" é um Episódio de *solo* ("b^s").

Quanto ao Percurso Tonal, dizer que todo o andamento se desenrola sobre a tonalidade principal de Re menor, sem que com isto se minorizem as tonicizações que ocorrem na Secção Formal "B", que não foram consagradas no Percurso Tonal dado o seu carácter de breve duração, num andamento cuja duração já é de si bastante limitada (com os poucos 23 compassos de duração espacial). Contudo, será dado conta destes movimentos tonais mais concretamente na discussão da análise harmónica mais à frente.

Segue-se a Tabela IV.1 que faz a planificação formal do 2º andamento do *RV 418* através dos elementos musicais respectivamente justapostos no espaço:

Tabela IV.1 *Plano formal do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor RV 418 de Antonio Vivaldi*¹¹⁰

Forma:	<i>Lied</i> ¹¹¹		
Plano Formal:	A	B	A'
Episódios:	a ^r	b ^s	a ^{r'}
Compassos:	1 c.	6 c.	21 c.
Percurso tonal:	Re m _____	Re m _____	Re m _____
Curva tonal:	Re →	Re →	Re

Relações Métricas na Forma Musical

A estrutura deste andamento compreende-se em três Secções Formais ("A", "B" e "A'"). A cada Secção corresponde um Episódio, respectivamente: "a^r", "b^s" e "a^{r'}". O último Episódio ("a^{r'}") é uma reexposição, ainda que variada, do primeiro Episódio ("a^r"). A Secção Formal "A" inicia-se no primeiro compasso e termina no compasso 5. Nesta Secção apresenta-se o primeiro Episódio ("a^r") feito pelo *ripieno*. Segue-se a Secção Formal "B" que corresponde à apresentação do segundo Episódio ("b^s"), desta vez levado a cabo pelo violoncelo solo. Esta Secção Formal é a mais longa de todas, tendo início no compasso 6 e termo no compasso 20. No final da intervenção do *solo* surge a Secção Formal "A'" que consta de uma reminiscência do primeiro Episódio que conduz ao final do andamento no compasso 24. Na *Figura IV.1* é feita a relação percentual sobre a organização métrica atribuída a cada Secção do Plano Formal: "A" = 21%, "B" = 62%, "A'" = 17%:

¹¹⁰ *Legenda:* A = Primeira Secção Formal organizada por um Episódio de *ritornello*; B = Segunda Secção Formal organizada por um Episódio de *solo*; A' = Terceira Secção Formal organizada por um Episódio, *ritornello*; a^r = Primeiro Episódio de *ritornello*; b^s = Primeiro Episódio de *solo*; a^{r'} = Segundo Episódio de *ritornello*; c. = compasso; m = Modo menor; → = Movimento paralelo; _____ = Prevalência tonal.

¹¹¹ Forma musical típica dos segundos andamentos do género instrumental *Concerto* do final do século XVII e século XVIII (Dufourcet & Hakim, 1999).

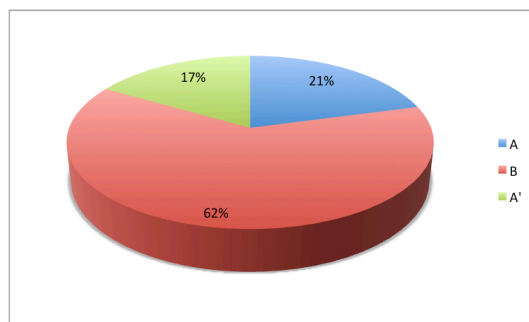


Figura IV.1 Relação percentual das Seções Formais do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Verifica-se que a Secção Formal "B", correspondente à totalidade do discurso musical solista, obtém a maior percentagem de duração expressa em 15 compassos. A Secção Formal "A", que faz a abertura do 2º andamento através do *tutti*, tem somente 5 compassos. A Secção Formal "A'" varia do discurso musical da Secção Formal "A" através da exclusão do primeiro compasso, constituindo o equivalente de 4 compassos de duração.

Relações Tonais na Forma Musical

O segundo andamento é marcado por uma aparente simplicidade em termos tonais. Todo o andamento é construído sobre a tonalidade principal de Re menor, o 4º grau harmónico acima (Sub-Dominante) da tonalidade principal do concerto (La menor).

A figura que se segue diz respeito ao início da Secção Formal "A" onde é possível constatar a tonalidade principal do 2º andamento (Re menor), através da armação de clave e do primeiro acorde do *tutti*:

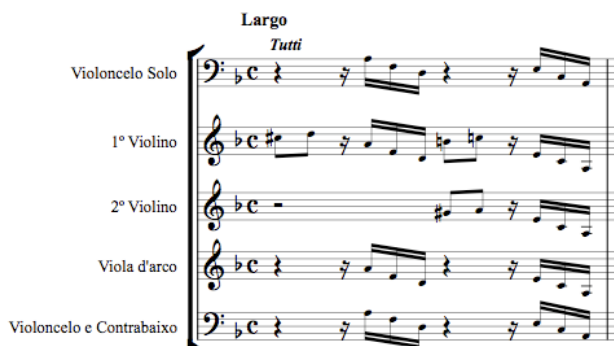


Figura IV.2 Primeiro compasso do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Na figura que se segue, é possível constatar que o início do discurso musical solista, na Secção Formal "B", também acontece na tonalidade de Re menor:



Figura IV.3 Compasso 6 do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

No final do discurso solista surge a Secção Formal "A'" que vai finalizar o andamento na tonalidade principal de Re menor:



Figura IV.4 Compassos 20-21 do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

IV.1.2 Análise Harmónica

A primeira Secção Formal, composta por um Episódio de *ritornello*, a que faz alusão a *Figura IV.5*, é formada por uma progressão harmónica sobre a tonalidade de Re menor. Este movimento harmónico apresenta uma característica que o diferencia dos seus semelhantes ocorridos tanto no primeiro como no segundo andamento. Trata-se de uma progressão harmónica que tem início na Tónica e que, ao terceiro compasso, dá início a uma marcha com uma alteração do modo da Sub-Dominante (de modo menor para modo maior), passando pelo VII grau (o que sugere um breve tonicização a Do maior, uma vez que alteração ao modo do acorde da Sub-Dominante resulta como um V grau desta tonalidade) e terminando no quinto compasso com a realização de uma cadência perfeita

na tonalidade principal, precisamente no momento em que termina a Secção Forma "A" e tem início a Secção Formal "B":

The image shows a musical score for the 'Largo' section of Vivaldi's Concerto for Cello in D minor, RV 418. The score is for Violoncello Solo, 1st Violin, 2nd Violin, Viola d'arco, and Violoncello e Contrabaixo. The key signature is D minor (two flats). The tempo is 'Largo' and the performance instruction is 'Tutti'. The score shows a complex harmonic progression with various chords and melodic lines. Below the staves, a harmonic analysis is provided: Re menor i v i iv IV VII V' i iv V.

Figura IV.5 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("a") da Secção Formal "A" do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A figura que se segue corresponde à análise harmónica aplicada ao Episódio "b^s". Pode-se constatar que ao nível de comportamento harmónico, a melodia invocada pelo violoncelo solo conduz a uma trama tonal bastante elaborada. Começando na tonalidade principal de Re menor faz um percurso que leva a contemplar várias tonalidades através de processos de tonicizações:

- No compasso 6 inicia-se uma tonicização à tonalidade secundária da relativa maior (Fa maior) que vai perdurar até sensivelmente ao nono compasso;
- Uma tonicização a Si^b maior é esboçada desde o nono compasso até aproximadamente o décimo compasso;
- Desde o décimo até cerca do décimo terceiro compassos acontece uma tonicização à tonalidade secundária de Do maior;
- O retorno à tonalidade principal de Re menor é iniciado no décimo quarto e consuma-se no décimo sétimo compassos através de uma série de tonicizações que correspondem à seguinte série de tonalidades secundárias: Fa maior (c. 13), Sol menor (c. 14), Si^b maior (c. 15) e, finalmente, Re menor.

Uma vez chegada a tonalidade principal, existe um momento harmónico de quatro compassos que trata de consubstanciar uma progressão harmónica nos graus mais próximos da tonalidade (Tónica, Sub-Dominante, Dominante) até ao final da Secção Formal "B":

6 *solo*

Vc. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

12

Vc. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

17

Vc. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

Tutti

Re menor Fa maior III vi ii V' I Fa maior I IV Sib maior II i VI I 7

Do maior IV I ii I IV Fa maior Vb i Sol menor Vb i Sib maior ii VII

Re menor i V vi V i Sol menor i La maior V i Re menor V

Figura IV.6 Análise harmónica do Episódio "bsm", da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Como já foi referido anteriormente, a Secção Formal "A'" é uma variação da Secção Formal "A", na medida em que reduz o seu discurso aos quatro últimos compassos da Secção original. De resto, todo o funcionalismo tonal é idêntico com a exceção de que a cadência perfeita realizada no vigésimo quarto compasso acaba por ditar o fim do segundo andamento do RV 418. A Figura IV.7 faz alusão a este momento final:



21




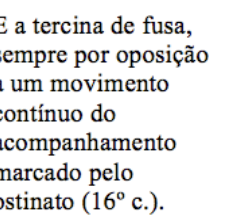
Vc. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

iv IV VII V' i iv V i

Figura IV.7 Análise harmónica Secção Formal "A'" do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

IV.1.3 Análise Motívico-temática

2º ANDAMENTO – ELEMENTO MOTÍVICO-TEMÁTICO I				
A	B	C	D	E
O.	1-2 cc.		Textura Exposição do <i>ripieno</i> com a melodia (antecedente) e o acompanhamento (consequente) alternados.	
			Tessitura Desde o La índice 1 ao Fa índice 4.	
			Altura O antecedente é feito pelos 1º e 2º violino numa relação de complemento harmónico à distancia intervalar de 3 ^{as} maiores e menores. Este apresenta uma característica de contorno melódico na direcção ascendente baseado nos ½ tons, sugerindo o elemento cromático. Por oposição, surge o consequente com harpejos na direcção Melódica descendente.	
			Duração São apresentados dois níveis rítmicos respectivamente: as colcheias no antecedente e as semicolcheias no consequente. Quanto à métrica, de realçar o padrão ternário implícito nas três aparições deste sucessivas deste motivo perfazendo um total de 6 tempos ou, se considerar-mos o valor de uma mínima a unidade de tempo (dado tratar-se de um andamento lento), de 3 tempos.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	
V. ¹	2-4 cc.		Textura Intervenção do <i>ripieno</i> com os violinos e a viola d'arco a fazerem a melodia e os baixos o acompanhamento.	Se no motivo original os elementos sucedem-se numa relação de antecedente e consequente, neste os elementos sobrepõem-se numa trama onde a melodia tem um comportamento mais horizontal e o acompanhamento um comportamento mais vertical.
			Tessitura Desde o Sol índice 1 ao Re índice 3.	
			Altura A melodia em direcção ascendente por cromatismo na voz do soprano e graus conjunto na voz do <i>mezzo-soprano</i> e na voz do contralto. Esta relação faz-se através de retardos harmónicos. O acompanhamento caracteriza-se pelos arpejos na direcção melódica descendente.	
			Duração A melodia usa valores longos enquanto o acompanhamento recorre ao uso das semicolcheias.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	

2º ANDAMENTO – ELEMENTO MOTÍVICO-TEMÁTICO II				
A	B	C	D	E
O.	1-2 cc.		Textura <i>Solo</i> do violoncelo com a melodia, acompanhado pelo <i>ripieno</i> em diálogo entre os baixos e o restante <i>tutti</i> .	Este elemento motivo-temático desenvolve-se com variações na melodia livre do violoncelo, através da introdução de novos valores rítmicos, tais como a fusa no 9º c.: 
			Tessitura Desde o Re índice 1 ao Re índice 4.	
			Altura Melodia livre na voz do <i>solo</i> marcada grandemente pelo uso de graus conjuntos. Ostinato melódico por graus conjuntos na direcção melódica ascendente terminando com o um intervalo de 3ª.	
			Duração A melodia apresenta um comportamento rítmico livre, alternando no uso de colcheias e semicolcheias e, também, no uso de figuras sincopadas. O acompanhamento apresenta um único nível rítmico (colcheias) que, pela sua repetição sucessiva, sugere um ostinato rítmico.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	
			Tessitura Desde o Sol índice 1 ao Re índice 3	
			Altura A melodia em direcção ascendente por cromatismo na voz do soprano e graus conjunto na voz do <i>mezzo-soprano</i> e na voz do contralto. Esta relação faz-se através de retardos harmónicos. O acompanhamento caracteriza-se pelos arpejos na direcção melódica descendente.	A tercina de semicolcheia no 12º c.: 
			Duração A melodia usa valores longos enquanto o acompanhamento recorre ao uso das semicolcheias.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	
				E a tercina de fusa, sempre por oposição a um movimento contínuo do acompanhamento marcado pelo ostinato (16º c.). 

Legenda: **A** = Classificação do elemento motivico-temático; **B** = número(s) do(s) compasso(s); **C** = exemplo do elemento motivico-temático; **D** = Caracterização do elemento motivico-temático aos níveis musicais elementares; **E** = comparação dos elementos motivico-temáticos.

IV.2 Análise Interpretativa da Parte do Violoncelo Solo

Através do processo de triangulação – entre os seguintes elementos: *a)* informações explicitadas pelo compositor na partitura; *b)* informações históricas que auxiliam a compreensão das práticas e noções musicais à época do Barroco; *c)* informações sobre as práticas e noções musicais actuais – vão delinear-se, aqui, os princípios régios da concepção interpretativa do 2º andamento do *RV 418*. Estes, estabelecem a base teórica sobre a qual se vão tomar opções e decisões, ao nível da concepção técnica e expressiva, no contexto específico das frases melódicas. Os elementos constituintes desta base especulativa são os que têm uma implicância transversal a todo o discurso musical: a tonalidade e o modo, o tempo e a métrica, a forma e o género.

Tomando como ponto de partida as indicações de armação de clave (tonalidade principal) e da indicação de compasso, de referir: Re menor e **C** como indicação de compasso. Ao contrário da relativa consensualidade de opinião que se percebe relativamente à tonalidade principal do 1º andamento, a adjectivação usada pelos teóricos musicais da época, para definir o estado de espírito desta tonalidade é mais dispersa quanto ao seu significado: grave (Marc-Antoine Charpentier [1645-1704]), devota (Johannes Matteson [1681-1764]) e feminilidade pesada (C. F. D. Schubart [1739-1791]). Tratando-se de uma tonalidade de modo menor remete para o plano das paixões da alma relacionadas com o *Tedium* Christian Wolff (1679-1754) e a escala diatónica menor, inerente a este modo, invoca sentimentos de tristeza Zarlino (1558). De entre as contradições, plasmadas nos tratados musicais ancestrais, relativamente ao uso e definição das indicações de compasso **C**, **C** e **Φ**, – ainda que um dos pontos de clivagem seja a confusão entre métrica e tempo – subsiste a ideia de que a indicação **C** induz a tempos lentos (Donington, 1992). Da conjugação destes factores (sentidos teóricos da tonalidade principal e da indicação de compasso), concluo uma predisposição expressiva séria e branda.

O maior desafio que se coloca na concepção interpretativa preliminar deste andamento consiste na interpretação das indicações de tempo, por um lado e, na ausência dela, por outro. Isto porque as edições não são consentâneas na atribuição desta indicação: "*Largo*" entre parênteses recto na edição *King's Consort* (2005), "(Andante 8/8)" na edição *Peters*

(1968) e *Largo* na edição *Ricordi* (1970). O uso de parênteses recto na indicação *Largo* da edição *King's Consort* sugere que a edição original não têm indicação de tempo. Acresce a esta ideia o facto de a indicação de tempo não ser a mesma para as três edições, algo que não acontece com os restantes andamentos. A diferença entre o uso das indicações *Largo* e *Andante* consiste na forma como a pulsação é estabelecida – no primeiro caso percebe-se à semínima, no segundo caso percebe-se à colcheia – não fosse a indicação subsequente ao *Andante* (8/8) indício disso mesmo. Esta diferença constitui uma importância fulcral no plano das decisões preliminares a tomar nesta secção, na justa medida em que qualquer uma das opções relega para uma forma substancialmente distinta de perceber o resultado sonoro. Assim, a primeira decisão recai, precisamente, sobre o paradigma da ambiguidade de sentido (em termos de pulsação) que ambas as indicações sugerem. Tendo em conta as decisões anteriores, ao nível da predisposição expressiva sugerida pela tonalidade principal e pela indicação de compasso, sou de opção que a pulsação deste andamento será sentida "a quatro", consubstanciada pela atribuição da indicação *Largo*, i. e. a pulsação do compasso será feita em quatro tempos fortes, ao contrário da subdivisão em oito tempos fortes sugerida pela indicação complementar de 8/8 constante na edição *Peters*. Na base desta opção esteve, também, a compreensão que fiz do significado atribuído, em diversos tratados musicais, à indicação de tempo *Largo* que, de forma relativamente consensual, é prescrita como a mais lenta das indicações de tempo: tão lento como que dilatando a sua medida ao ponto da pulsação parecer desigual (Bossard, 1703); com ritmos lentos que devem ser tocados com "grandes arcadas"¹¹² e com muita tranquilidade (Mozart, 1756).

A segunda decisão diz respeito à definição da indicação de metrónomo que irá complementar a indicação de tempo *Largo*. Com base nas referências metronómicas actuais, esta indicação de tempo delimita-se entre as 40bpm e as 59bpm¹¹³. Ao encontro da tranquilidade mencionada por Leopold Mozart e do tempo lento e dilatado sugerido por

¹¹² Significa grandes articulações *legato*, de frases ou outros elementos melódicos, executadas num único golpe de arco;

¹¹³ Segundo o padrão estabelecido no metrónomo de marca *Seiko-Quartz Metronome SQM-300*: *Largo* = 40-59bpm, *Larghetto* = 60-65bpm, *Adagio* = 66-75bpm, *Andante* = 76-107bpm, *Moderato* = 108-119bpm, *Allegro* = 120-167bpm, *Presto* = 168-199bpm, *Prestissimo* = 200-208bpm.

Bossard, em consonância com as opções preliminares tomadas anteriormente, decidi complementar a indicação *Largo* com a atribuição da indicação de metrônomo c. 50bpm.

No início do século XVIII, era comum, nos concertos venezianos, os andamentos lentos constituírem a parte central de uma conjuntura formal de três andamentos. Vivaldi seguiu esta convenção, mostrando-se mais interessado no desenvolvimento musical elementar (do ritmo, da melodia e da harmonia) do que propriamente nas questões estruturantes da forma. Isto explica por que grande parte dos seus andamentos lentos são de curta duração mas, simultaneamente, predispostos para a liberdade do instrumentista em conferir a sua própria substância expressiva através do improviso e do virtuosismo na melodia (Everett, 1996).

O 2º andamento do *RV 418* reúne estas características: forma simples e um discurso musical que favorece o surgimento do complemento expressivo do solista. Formalmente consubstancia-se num episódio *solo* balizado por dois episódios *ritornello*, no início e no fim respectivamente. O total de 24 compassos confirma a tendência para os andamentos lentos de curta duração, ao mesmo tempo que a percentagem de duração do episódio *solo*, comparativamente às percentagens dos *ritornellos*, demonstra ter uma clara predominância no conteúdo do discurso musical:

Tabela IV.2 *Relação percentual entre os Episódios de ritornello e os solos das Secções Formais do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor RV 418 de Antonio Vivaldi*

	Secção Formal "A"	Secção Formal "B"	Secção Formal "C"
<i>Ritornellos</i>	21%		17%
<i>Solos</i>		62%	

Estas duas particularidades, a forma simples e o conceito melódico estilizado pelo instrumentista, fazem do presente 2º andamento um verdadeiro factor de contraste entre os dois andamentos rápidos, não só ao nível do tempo mas, também, ao nível da estrutura da forma, da atmosfera expressiva e da textura que, sendo a Secção formal B composta somente pelo baixo contínuo e a parte *solo* que se desenvolve melodicamente sobreposta a esta, apresenta características próprias dos andamentos lentos da música vocal. Para Everett (1996) não é de surpreender que o compositor veneziano tenha importado conceitos da música vocal para a sua obra instrumental:

Para os andamentos lentos, o estilo vocal confere o ambiente ideal para a improvisação: a simplicidade natural, e um conceito melódico que é familiar ao solista por ser comum a muitas obras vocais de variados compositores. Não há dúvida que Vivaldi também reconheceu o valor do andamento lento na forma concerto, como um escape ao estilo da *arie patetice* e como uma forma de criar contrastes entre os andamentos rápidos¹¹⁴. (pp. 63-64)

No computo geral, foram tomadas as seguintes decisões preliminares para a concepção técnica e interpretativa do discurso musical do 2º andamento do *RV 418*:

- Foi considerado o *Largo* como indicação de tempo acrescido da indicação de metrônomo de ♩ = c. 50;
- A ambiência expressiva foi compreendida como sendo lúgubre, solene e vagarosa, cuja tendência recitativa implícita na melodia solicita apontamentos de improvisação por parte do intérprete.

¹¹⁴ Tradução minha. Texto original: "*For the slow movement, the vocal manner provide a perfect environment for improvisation: a natural simplicity, and a melodic guise that is familiar to the soloist because it is common to many composer's vocal pieces. Doubtless Vivaldi also valued the concerto's slow movement as an additional outlet for tender arie patetice and thereby as the means of creating meaningful contrasts to his fast movements*" (pp. 63-64).

Tabela IV.3 *Configuração expressiva do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi*

TABELA SÍNTESE DA INTENÇÃO MUSICAL INTERPRETATIVA APLICADA À PARTE DO VIOLONCELO SOLO DO 1º ANDAMENTO DO RV 418

D	<i>B</i>				
E	<i>Tedium</i>				
F	Composta por quatro frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com menor duração				
G	Inicia-se na tonalidade principal de La menor e faz uma modulação à tonalidade secundária de Do maior				
H	Alterna entre elementos líricos e de virtuosismo				
I	<i>b^s</i>				
J	<i>1^a</i>	<i>2^a</i>	<i>3^a</i>	<i>4^a</i>	<i>Cadenza</i>
L	Melancolia Simplicidade Airosa	Surpresa Airosa	Introspecção Melancolia	Melancolia	Surpresa Introspecção

Legenda: **D** = Secção Formal; **E** = Paixão de alma elementar; **G** = Características tonais; **H** = Características motivico-temáticas; **I** = Episódio; **J** = Frase melódica; **L** = Unidade de sentido expressivo.

IV.2.1 Secção Formal "B"

A Secção Formal "B", definida nos termos da análise formal do 2º andamento do *RV 418*, é a segunda Secção Formal do andamento e é composta por um Episódio de *solo* ("b^s"), desenvolvido pelo instrumento solista acompanhado pelo *ripieno*. No total, a presente Secção Formal perfaz 15 compassos, acrescidos de uma *Cadenza* no final. No contexto formal de todo o 2º andamento, a Secção Formal "B" é a que maior percentagem tem em termos de duração métrica e, consequentemente, duração temporal: 62% face aos 21% da Secção Formal "A" e aos 17% da Secção Formal "A'".

O Episódio de *solo* "b^s", que perfaz a totalidade da Secção Formal "B", pode ser considerado como uma grande frase melódica que se desenrola entre dois Episódios de *ritornello*. A abertura do 2º andamento acontece numa atmosfera convidativa à introspecção, que se demarca do sentido expressivo predominantemente extrovertido do 1º andamento. Para isto, contribuem os elementos motivico-temáticos que constituem a primeira aparição do *ripieno*, nomeadamente a exploração contraposta entre um elemento cromático com direcção melódica ascendente e o elemento harpejado com direcção melódica descendente. Mais uma vez, a presença de uma conotação retórica na configuração do sentido expressivo do discurso musical pode ser entendida entre o elemento simbólico que é o céu, no sentido do desconhecido, do desconfortável, e o elemento simbólico que é a terra, em tudo o que representa de forma oposta ao céu, a segurança do que é conhecido.

Posto desta forma, a melodia contínua que é desenvolvida pelo violoncelo solo ocorre numa atmosfera expressiva de inquietude e introspecção, dada a tensão expressiva criada pelo *ripieno* durante o Episódio "a^r". A conotação retórica mantém-se, desta feita, com a melodia do violoncelo solo a divagar (o elemento simbólico do céu) sobre uma estrutura rígida de acompanhamento (o elemento simbólico da terra) que se faz através de um ostinato que alterna entre o baixo-contínuo e o resto do *ripieno* em uníssono. A *Figura IV.8* exemplifica este tipo de textura musical que se vai manter durante toda a Secção Formal "B":



Figura IV.8 Compassos 6-7 da parte geral do Episódio ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

O desenvolvimento melódico, marcado pelo estilo vocal que caracteriza muitos dos andamentos lentos dos concertos de Vivaldi, está envolto num sentido livre e *quasi* improvisado, o que conduz a uma trama harmónica bastante elaborada, mais precisamente as sucessivas tonicizações que acontecem, porém, sempre no grande plano tonal que é a tonalidade principal de Re menor. Estes comportamentos harmónicos conferem à melodia uma grande variedade de nuances expressivas, tendo em conta, também, a alternância entre o modo menor e o modo maior. Gradualmente, a melodia que começou com um sentido expressivo de simplicidade e introspecção vai, progressivamente, adornando o seu discurso através da introdução de novos elementos rítmicos que conferem uma maior sofisticação ao discurso musical do Episódio de *solo*.

O andamento termina como começou, envolto numa atmosfera introspectiva e de inquietude, precisamente porque o discurso musical feito pelo *ripieno* é idêntico ao da Secção Formal "A". Não antes de fazer uma cadência da minha autoria que visa, precisamente, usufruir do estatuto de improviso que está confinado a este tipo de andamentos, de forma a enfatizar as suas características expressivas. Esta cadência explora, também, as ideias implícitas de retórica, entre o simbolismo representado pelo céu e pela terra, através da condução melódica feita desde o registo agudo até ao registo mais grave do violoncelo, este último que nunca tinha sido explorado no contexto do presente andamento.

Em suma, este andamento é entendido como tendo a função principal de contrastar, ao nível de carácter e de sentido expressivo do discurso musical, com os dois andamentos rápidos do *RV 418*. Assim, o sentido expressivo da melancolia e da introspecção são os que predominam neste contexto musical, com as nuances de surpresa e airocidade que, por força dos acontecimentos harmónicos, vão ocorrendo esporadicamente.

Primeira Frase Melódica

A primeira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cerca de seis compassos, com início no c. 6 e termo no tempo forte do quarto tempo do c. 11.

Em termos de comportamento harmónico, a presente frase melódica discorre sobre uma série de tonicizações que, partindo da tonalidade principal de Re menor, passam pelas tonalidades secundárias de Fa maior, Si^b maior e vai terminar na tonalidade secundária de Do maior. Esta transformação ao nível tonal e, principalmente, ao nível modal, significa uma mudança substancial no carácter expressivo desta frase.

Toda a frase melódica sugere um tipo de discurso musical ao estilo vocal, como se se tratasse de uma canção sem palavras. O início é caracterizado por um ambiente expressivo melancólico e simples que, à medida que as tonicizações acontecem, se vai tornando gradualmente mais elaborado, também por via da introdução de novos valores rítmicos (p. e. c. 9) e de novos efeitos melódicos (como os *trillos* no c. 10), alcançando uma ambiência expressiva mais airosa e requintada comparativamente à inicial.

Em termos de opções expressivas, dizer que pensei o início da primeira frase melódica como algo de introspectivo, melancólico e simples que, progressivamente, vai abrindo, a partir do segundo tempo do c. 8, para uma atmosfera expressiva contrastante, ou mesmo, oposta à inicial.

Comparação das edições. A *Figura IV.9* representa a primeira frase melódica (cc. 6-11) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Verifica-se que a informação fornecida por

esta edição consiste no plano musical elementar das noções de altura e de duração sonora, sendo que nos cc. 9-11 é possível constatar algumas ligaduras de expressão:

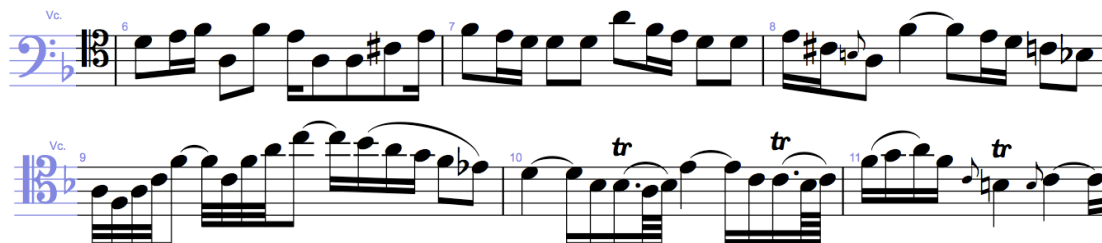


Figura IV.9 Compassos 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura IV.10 representa a primeira frase melódica (cc. 6-11) nos termos da edição *Peters* (1968). Comparativamente à edição *King's Consort*, a presente regista os seguintes acréscimos:

- A indicação de dinâmica *mezzoforte* entre parênteses no início da frase;
- A introdução de um bequadro no terceiro tempo do c. 10;
- Ligaduras de expressão nas *acacciaturas* dos cc. 8/11 respectivamente:

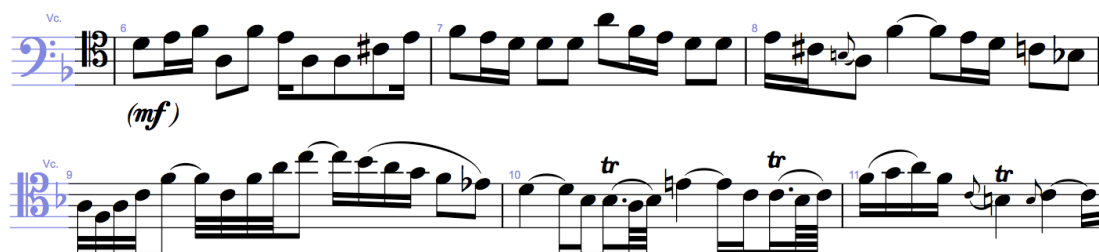


Figura IV.10 Compassos 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura IV.11 representa a primeira frase melódica (cc. 6-11) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Relativamente à edição *King's Consort*, esta edição apresenta as seguintes diferenças:

- A indicação de *solo* no início da frase;
- A indicação de dinâmica *mezzoforte* entre parênteses no início da frase;
- Ligaduras de expressão entre parênteses ao longo de toda a frase;

- A indicação de acidentes de precaução entre parênteses nos cc. 8/10;
- Ligaduras de expressão nas *acacciaturas* dos cc. 8/11 respectivamente:

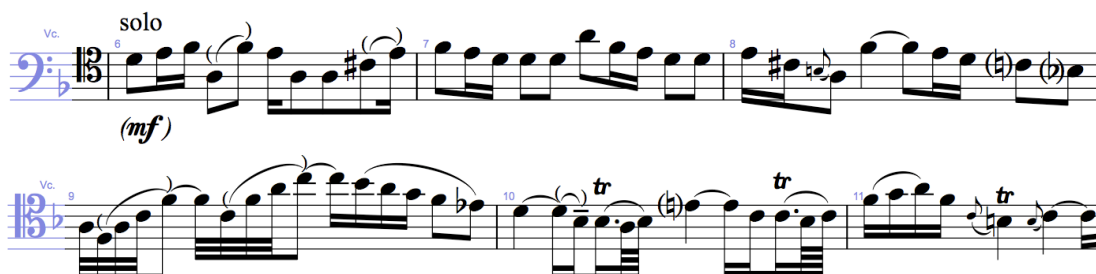


Figura IV.11 Compassos 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura IV.12 faz a representação da intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 6-11) por via da aplicação da técnica de análise designada por AIMI descrita no subcapítulo II.1.2:

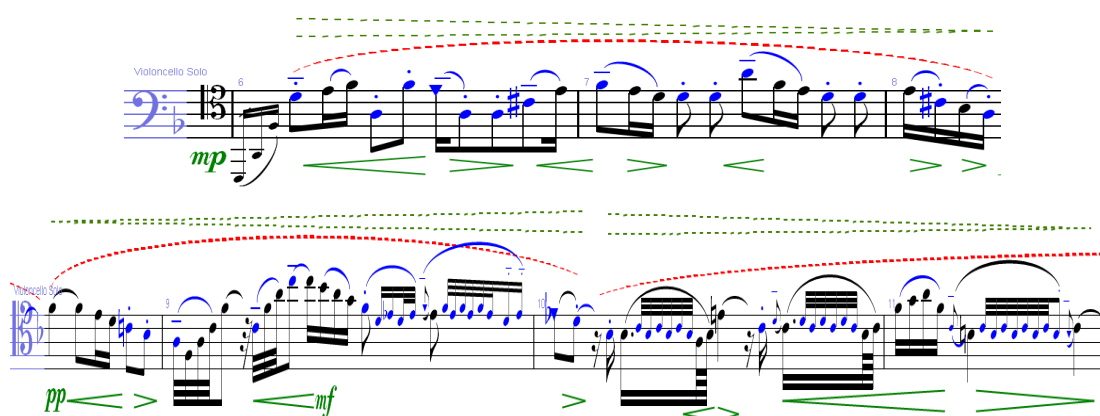


Figura IV.12 AIMI aplicada aos cc. 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Como se pode constatar na figura anterior, ao nível analítico da *macroperspectiva* a presente frase melódica foi entendida em três momentos frásicos, tal como sugerem as ligaduras de expressão tracejadas. Os reguladores de dinâmica tracejados sugerem as intenções expressivas concebidas para cada momento frásico. Assim, no primeiro, por se tratar de um desenho melódico desenvolvido sobre uma acção tonal estável, foi entendido como um momento que encerra o sentido expressivo em si próprio, ou seja, que não tem continuidade. O contrário já acontece no segundo momento frásico, cuja direcção

expressiva tem uma orientação para o terceiro momento frásico, numa relação de antecedente/consequente. Uma das principais razões pela qual isto acontece diz respeito à caracterização tonal que subjaz estes dois momentos frásicos.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* foram introduzidos os reguladores de intensidade que demonstram as nuances pretendidas para fazer o realce do contorno melódico. Destacam-se as indicações de dinâmica: no primeiro momento frásico sugerem um comportamento estável da intensidade sonora e no segundo momento uma maior exploração deste recurso para a concretização do efeito sonoro.

Ao nível analítico da *microperspectiva* foram introduzidas várias figuras ornamentais no sentido de adornar o discurso musical. São exemplo disso: a *acciaccatura* de três semicolcheias que faz o harpejo de Re menor logo no início da frase melódica; a *appoggiatura* do primeiro tempo do c. 8 que foi convertida em semicolcheia; os *trillos* nos cc. 9-11. Também foram introduzidas vários tipos e combinações de articulações, que sugerem os esquemas de fraseado a este nível, bem como a indicação de notas com acentuação agógica para que se compreendam os pontos de apoio expressivos mais importantes na construção melódica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹¹⁵ e na *Sessão Experimental 2*¹¹⁶, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A Figura IV.13 faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducentes à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas segundo o princípio lógico das mudanças de posição;

¹¹⁵ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹¹⁶ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- As indicações de *vibrato* sugerem a utilização deste efeito sonoro no desenvolvimento da frase melódica.
- Conducente à técnica de arco:
 - No primeiro momento frásico foi concebido como ponto de referência de contacto do arco com a corda a posição mais a norte, no sentido de prover o efeito sonoro mais próximo da ideia expressiva pretendida;
 - A operacionalidade das nuances expressivas inerentes ao contorno melódico do primeiro momento frásico foi concebida aos níveis técnicos da velocidade e pressão do arco;
 - Para iniciar o segundo momento frásico, nos termos expressivos anteriormente estabelecidos, foi tido como ponto de contacto do arco com a corda a referência ao centro;
 - Durante os dois últimos momentos frásicos foram operados vários esquemas aos níveis da distribuição, da velocidade e da pressão do arco, no sentido de evidenciar a exequibilidade do sentido expressivo que subjaz ao contorno melódico;
 - As indicações de orientação do arco foram concebidas por forma a valorizar a intenção expressiva e de acordo com os princípios técnicos do manuseamento do arco:

The image displays two systems of musical notation for a Viola Solo part, measures 6-11. Each system includes a musical staff with notes, rests, and fingerings, and a series of horizontal lines below for ATIMI (Artistic Technical Instructional Musical Information) annotations. The annotations are color-coded: red for phrasing, green for dynamics, pink for articulation, and blue for intensity. The first system (measures 6-8) shows a melodic line with various phrasing marks and dynamic indications like 'M' and 'P'. The second system (measures 9-11) continues the melodic line with similar annotations, including 'tr' (trills) and 'dim.' (diminuendo) markings.

Figura IV.13 *ATIMI* aplicada aos cc. 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela *Figura IV.14*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Inserir indicações de início, duração e término dos momentos frásicos, assim como da indicação de contorno melódico transitório através da indicação de seta tracejada no c. 8;
 - No primeiro momento frásico coloquei a indicação de dinâmica *mezzopiano* seguida da indicação de expressividade *semplice* para fazer jus ao sentido expressivo pretendido;
 - Coloquei reguladores de intensidade sonora no sentido de evidenciar o desenho expressivo concessionado para o contorno melódico;

- Foram introduzidas várias combinações de articulações sobre as notas assim como a indicação de acentuação agógica nas notas com maior importância a este nível.

8. Elementos de ordem técnica:

- No início da frase melódica introduzi duas referências técnicas: a primeira diz respeito à indicação de *Solo*; a segunda é relativa à indicação de *sul tasto*;
- Foram introduzidas indicações de dedilhações de acordo com o princípio da mudança de posição e sempre que pertinente;
- Coloquei os símbolos de orientação do arco sempre que pertinente:

The image shows two staves of musical notation for a Cello Solo. The top staff is in bass clef and 3/4 time, starting with a 'Solo' instruction and 'sul tasto' marking. It includes dynamics like *mp semplice* and *II^a*. The bottom staff continues the melody with dynamics *pp* and *mf*, and includes trills and other technical markings. Both staves have fingerings (1-4) and bowing directions (< >) indicated.

Figura IV.14 Revisão dos cc. 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

A segunda frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente secção formal, tem a duração de cerca de dois compassos, com início no c. 12 (com *anacruse* de três semicolcheias) e término no tempo forte do terceiro tempo do c. 13.

Em termos tonais, esta frase melódica tem início na tonalidade secundária de Do maior, herdada da frase melódica transacta, e vai desenvolver-se sobre uma tonicização

harmónica que tem em vista o alcance da tonalidade secundária de Fa maior (relativa maior da tonalidade principal).

No que respeita ao contorno melódico, esta frase apresenta uma nova dimensão rítmica, expressa na fórmula de três tercinas de fusas, que faz um contorno melódico por graus conjuntos conferindo, desta forma, uma nova dinâmica expressiva ao discurso musical.

Na conjuntura expressiva que vinha sendo desenhada pela frase melódica anterior, a presente frase melódica surge como uma simbiose de sentidos herdados da frase anterior: por um lado, invoca, inicialmente, um sentido expressivo mais introspectivo. Isto pode ser compreendido pelo facto de o primeiro contorno melódico da frase ser feito com base no harpejo de Do maior (a tonalidade secundária) mas, com a particularidade de converter esta Tónica numa Dominante (tendo em conta a tonicização a Fa maior), precisamente através da introdução da sétima menor a este acorde. Isto faz com que, desde logo, a tonalidade de Do maior seja questionada, o que consubstancia um precioso indício para a concretização expressiva do início desta frase melódica; por outro lado, a mudança para um registo mais agudo e para um tipo de contorno melódico mais pautado pelos graus conjuntos, atribuí a esta frase um sentido gradativo e mais airoso, à semelhança do que acontece com os dois últimos momentos frásicos da primeira frase melódica.

Concluindo, no que respeita à intenção expressiva para esta frase melódica, dizer que percebi para o início da frase uma retracção em termos do sentido expressivo que vinha sendo desenvolvido pela frase anterior. Assim, esta frase vive, principalmente, do efeito surpresa inicial que através da intensificação do sentido expressivo vai culminar em cadência perfeita à tonalidade secundária da relativa maior da tonalidade principal.

Comparação das edições. A *Figura IV.15* representa a segunda frase melódica (cc. 12-13) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Constatase a presença de algumas indicações de expressividade, tais como as ligaduras de expressão nos cc. 12/13. No geral, a informação que decorre desta consiste no registo de elementos musicais básicos como as noções de altura e de duração sonora:



Figura IV.15 Compassos 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura IV.16 representa a segunda frase melódica (cc. 12-13) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere pelas:

- Introdução de um acidente *bemol* sobre a última semicolcheia da *anacruse* para o c. 12;
- Diferenças do foro estilístico da edição que suprime o uso de barras para demarcar os limites das tercinas e faz a ligação das hastes fusas-tercinas;
- O posicionamento das ligaduras de expressão que sugerem a articulação no todo dos grupos de oito e nove fusas-tercinas:

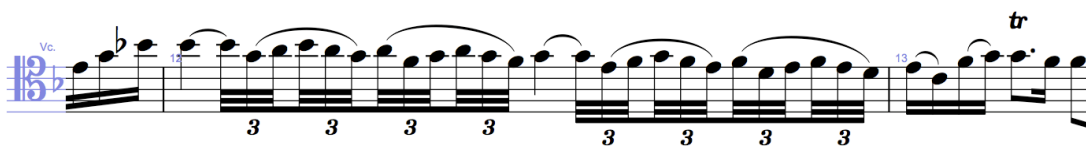


Figura IV.16 Compassos 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura IV.17 representa a segunda frase melódica (cc. 12-13) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- O recurso a ligaduras de expressão entre parênteses no *anacruse* para o c. 12 e no segundo tempo do c. 13;
- A introdução de um acidente *bemol* entre parênteses sobre a última semicolcheia da *anacruse* para o c. 12;
- Diferenças do foro estilístico da edição que suprime o uso de barras para demarcar os limites das tercinas e faz a ligação das hastes fusas-tercinas;
- O posicionamento das ligaduras de expressão que sugerem a articulação no todo dos grupos de oito e nove fusas-tercinas:

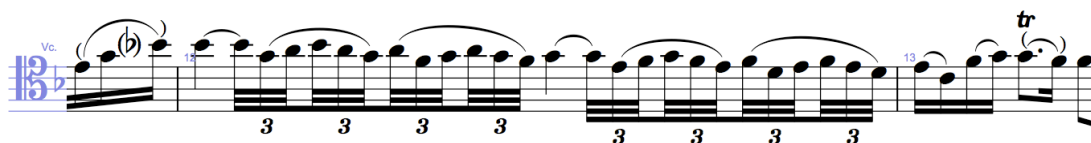


Figura IV.17 Compassos 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura IV.18 faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 12-13) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* no subcapítulo II.1.2:

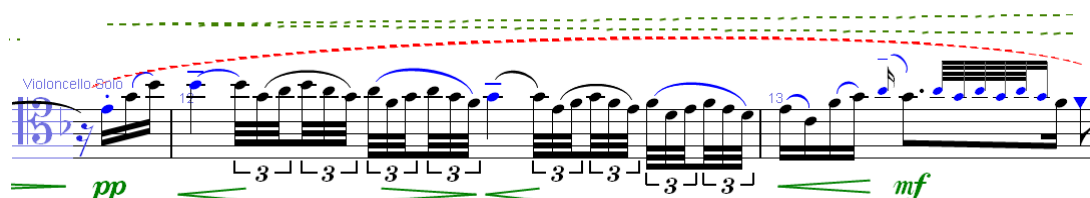


Figura IV.18 AIMI aplicada aos cc. 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva*, dizer que a frase melódica foi pensada como um momento único e com direcção expressiva ascendente, assim o referem a ligadura de expressão tracejada e o regulador de intensidade tracejado. Significa isto que a frase melódica não tem um sentido conclusivo, mas sim um sentido expressivo que fica em aberto para a próxima frase melódica, pese embora a cadência perfeita no final da frase.

Para enfatizar o efeito surpresa pretendido, foi introduzida a indicação de dinâmica *pianissimo* no início da frase, ao nível analítico da *mesoperspectiva*. Esta configuração reflecte o efeito surpresa, mais introspectivo, que corta com a tendência expressiva transacta e que vai, pouco a pouco, ganhando intensidade expressiva até fazer cadência perfeita com a indicação de dinâmica de *mezzoforte*.

Ao nível analítico da *microperspectiva*, foi configurada a articulação da *anacruse* que dá início à frase melódica, no sentido de enfatizar o efeito surpresa pretendido. Ao longo do contorno melódico foram concessionadas articulações com vista a valorizar o efeito

expressivo do contorno melódico. No final da frase, aquando da cadência perfeita, foram introduzidas notas ornamentais para evidenciar o tipo de contorno melódico para o efeito do *trillo*. Também foi colocada a indicação de acentuação agógica na última nota para evidenciar a intenção de fazer afluir todo o sentido expressivo desta frase para este ponto.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹¹⁷ e na *Sessão Experimental 2*¹¹⁸, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura IV.19* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducentes à técnica da mão esquerda:
 - Foram introduzidos dois reguladores de intensidade para referenciar o tipo de efeito do *vibrato* pretendido para as duas notas longas do c. 12. No final da frase foi indicado o símbolo de amplitude média do *vibrato*, seguido do símbolo de amplitude mínima do *vibrato*, no sentido de concretizar o efeito não conclusivo desta frase;
 - As indicações de dedilhações foram concessionadas tendo em conta o princípio da mudança de posição.
- Conducente à técnica de arco:
 - Inicialmente, a configuração ao nível da técnica de arco foi pensada por forma a efectivar o efeito sonoro de surpresa e de quebra com o que vinha acontecendo anteriormente. Gradativamente, o contorno melódico é enfatizado por via da distribuição, da pressão e da velocidade do arco;
 - O final da frase melódica acontece com a mesma configuração que lhe deu início. Este factor vai ao encontro da ideia de fazer com que esta frase não tenha um sentido conclusivo, mas sim um sentido expressivo em aberto para a próxima frase melódica;

¹¹⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹¹⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- As indicações de orientação do arco foram decididas tendo em conta o sentido expressivo previsto:

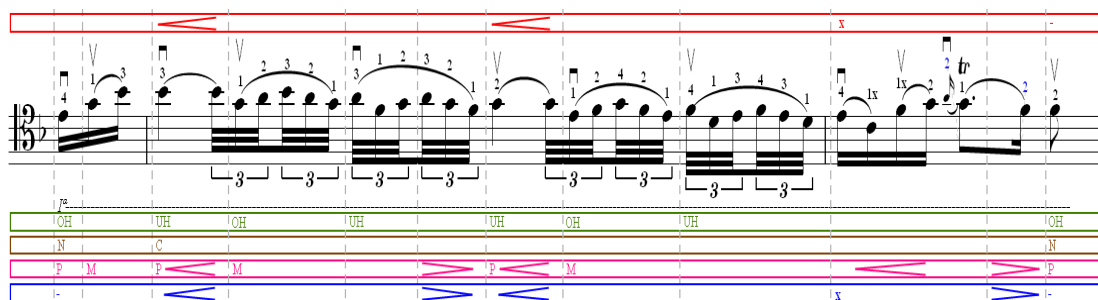


Figura IV.19 ATIMI aplicada aos cc. 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura IV.20, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Indiquei o início, duração e término da frase melódica através da simbologia para o efeito;
 - Coloquei a indicação de dinâmica *pianissimo* no início da frase melódica, seguida de reguladores de intensidade *crescendo* e *decrescendo* para por em evidência o tipo de expressividade para o contorno melódico. No final coloquei a indicação de dinâmica *mezzoforte*;
 - Configurei vários tipos de articulações para o contorno melódico ao longo da frase;
 - Adicionei a indicação de acentuação agógica sobre a última nota da frase melódica.

9. Elementos de ordem técnica:

- Inserir, no início da frase melódica, a indicação técnica de *sul tasto* seguida, no compasso seguinte, da indicação que neutraliza este efeito (*nat.*);
- As dedilhações foram indicadas tendo presente o princípio da mudança de posição e sempre que pertinente;

- Coloquei uma indicação de orientação do arco logo no início da frase melódica:

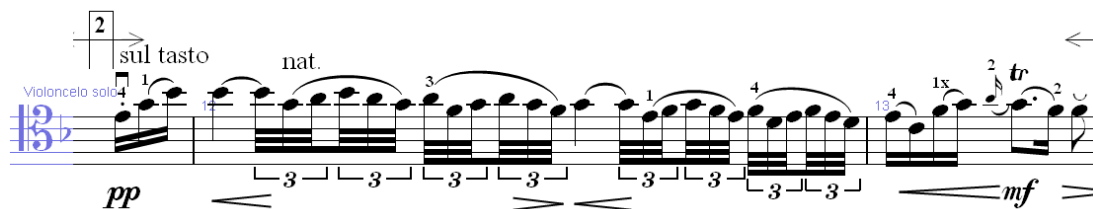


Figura IV.20 Revisão dos cc. 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{sn}"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

A terceira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente secção formal, tem a duração de, sensivelmente, quatro compassos, com início no c. 14 (com *anacruse* de 1,5 tempos) e término no tempo forte do primeiro tempo do c. 17.

Ao nível tonal, constata-se que esta frase melódica é desenvolvida sobre uma série de tonicizações que têm em comum a missão de fazer o retorno à tonalidade principal de Re menor, algo que só se consumará no final da frase melódica. Quer isto dizer que a instabilidade em termos de comportamento melódico significa, naturalmente, um momento melódico de ênfase da tensão expressiva. Desde logo, pela alternância do modo, antes de maior e agora para menor, o que confere a esta frase o mesmo sentido melancólico da primeira frase melódica.

Contrastando com a terceira frase melódica, a presente frase privilegia a condução melódica, igualmente por graus conjuntos mas, na direcção melódica ascendente. Este factor acresce à corroboração da ideia de que este momento confere à incrementação da tensão expressiva. Outro factor que acontece neste sentido, é o facto de, inicialmente, a configuração da melodia ser feita com base na predominância de valores rítmicos como as colcheias e as semicolcheias, sendo que na segunda metade da frase existe uma aceleração rítmica, através da introdução das tercinas de semicolcheias, que tem como intenção enfatizar a tensão expressiva desta frase.

Em suma, a configuração expressiva pensada para esta frase roga-se no plano da incrementação da tensão expressiva, proporcionada pela combinação dos vários factores descritos anteriormente, no sentido de fazer o retorno à atmosfera expressiva inicial: introspectiva e melancólica.

Comparação das edições. A Figura IV.21 representa a terceira frase melódica (cc. 14-17) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Nesta edição, verificam-se, para lá da informação disponível ao nível musical elementar de noções de altura e duração sonora, alguma variedade de indicações expressivas. São o caso das ligaduras de expressão nos cc.14/15 e, em particular, as ligaduras de expressão sobre as tercinas de semicolcheias em *staccato* nos cc.15/16:



Figura IV.21 Compassos 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura IV.22 representa a terceira frase melódica (cc. 14-17) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere na introdução de um acidente *bequadro* sobre a primeira semicolcheia do segundo tempo do c. 15 e um acidente *bemol* no tempo fraco do primeiro tempo do c. 16. Acrescem as diferenças do foro estilístico da edição que suprimem os número 3 para fazer referência às tercinas de semicolcheia nos cc. 15/16. Também difere pelo posicionamento das ligaduras de expressão que sugerem a articulação no todo dos grupos de oito e nove fusas-tercinas:



Figura IV.22 Compassos 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A figura que se segue representa a terceira frase melódica (cc. 14-17) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- O recurso a ligaduras de expressão entre parênteses no *anacruse* para o c. 12 e no segundo tempo do c. 13;
- A introdução de um acidente *bequadro* entre parênteses sobre a primeira semicolcheia do segundo tempo do c. 15;
- A introdução de um acidente *bemol* entre parênteses no tempo fraco do primeiro tempo do c. 16;
- A introdução de um acidente *bequadro* entre parênteses sobre a última semicolcheia do segundo tempo do c. 16;
- Diferenças do foro estilístico da edição que suprime o uso de barras para demarcar os limites das tercinas e organiza as hastes das semicolcheias-tercinas em grupos de três:



Figura IV.23 Compassos 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura IV.24 faz a representação da intenção musical interpretativa da terceira frase melódica (cc. 14-17) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

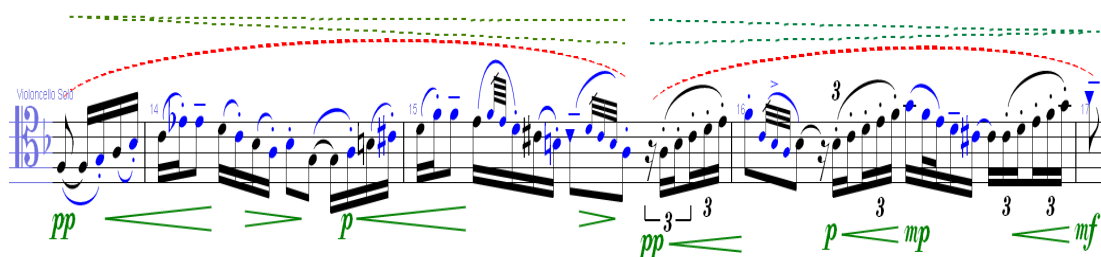


Figura IV.24 *AIMI* aplicada aos cc. 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva*, foram percebidos dois momentos frásicos dentro da frase melódica com uma relação de antecedente/consequente. As ligaduras de expressão tracejadas e os reguladores de intensidade tracejados são reveladores disso mesmo.

Pese embora a construção da frase melódica ter sido pensada numa relação de antecedente/consequente, ao nível analítico da *mesoperspectiva*, é possível aferir, através dos reguladores de intensidade e da construção ao nível das indicações de dinâmica, que o segundo momento frásico não tem um sentido conclusivo, sendo que a relação de antecedente/consequente manifesta-se aqui mais no que concerne à sequência da frase como um todo, ou seja, no sentido da incrementação da tensão expressiva, ainda que em dois momentos frásicos mas, num todo que culmina na última nota da frase.

Para reforçar o que anteriormente foi referido, ao nível analítico da *microperspectiva*, foram introduzidas várias notas ornamentais por forma a enriquecer os contornos melódicos, bem como a introdução de várias combinações de articulações que visam enfatizar o contorno melódico. No final da frase, uma acentuação agógica sobre a última nota que indicia a intenção de direccionar toda a intenção expressiva para este ponto melódico.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹¹⁹ e na *Sessão Experimental 2*¹²⁰, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura IV.25* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducentes à técnica da mão esquerda:
 - As indicações de amplitude do *vibrato* traduzem a intenção de incrementar gradualmente a tensão expressiva. Neste sentido, inicialmente, pode-se

¹¹⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹²⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

constatar o predomínio de níveis baixos de amplitude do *vibrato* ao contrário do que acontece no final da frase;

- As dedilhações foram concebidas tendo em conta o princípio da mudança de posição.

- Conducente à técnica de arco:

- É possível constatar que a concretização técnica das demandas expressivas opera em todos os níveis da técnica de arco. Destacam-se as indicações relativas ao ponto de contacto com a corda que alternam entre o mais a norte e o central;
- Ao nível da velocidade do arco é verificável a separação entre dois momentos frásicos, nomeadamente através das indicações constantes nos cc. 15-16;
- É ao nível da pressão do arco que é visível a intenção de incrementar a tensão expressiva. A configuração gradativa das indicações é evidência disso mesmo;
- As indicações de orientação do arco têm uma funcionalidade conjunta com a configuração ao nível da distribuição do arco:

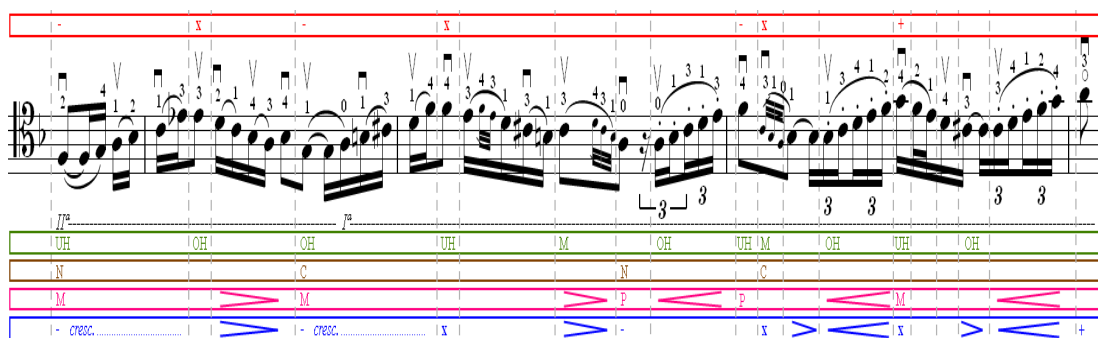


Figura IV.25 ATIMI aplicada aos cc. 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("bsm"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura IV.26, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Indiquei o início, duração e término da frase melódica através da introdução da simbologia para o efeito;
 - Coloquei os reguladores de intensidade entre parêntese *crescendos* e *decrescendo* sobre os primeiros compassos para indicar o tipo de orientação expressiva sobre este contorno melódico;
 - As indicações de dinâmica *pianissimo* seguidas das indicações de *crescendo poco a poco* sugerem a construção expressiva ao nível da intensidade sonora, como também a divisão da frase melódica em dois momentos frásicos que se complementam. A indicação de dinâmica *mezzoforte* indica o ponto de chegada a este nível musical elementar;
 - Foram colocadas várias indicações de articulação para caracterizar as nuances do contorno melódico;
 - Foram introduzidas várias notas ornamentais para enriquecer o contorno melódico (segundo e terceiro tempos do c. 15; primeiro e terceiro tempos do c. 16).
- Elementos de ordem técnica:
 - Foi introduzida a indicação técnica de *sul tasto* no início da frase melódica;
 - As indicações de dedilhações foram indicadas segundo o princípio da mudança de posição e sempre que pertinente;
 - Foram colocadas algumas indicações sobre a orientação do arco sempre que pertinente:

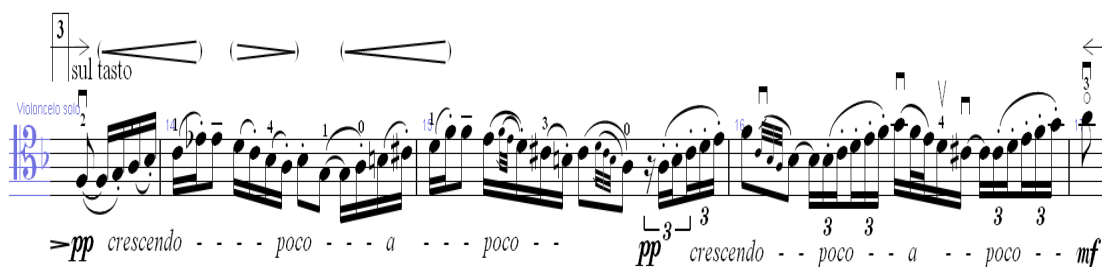


Figura IV.26 Revisão dos cc. 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

A quarta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cerca de quatro compassos, com início no tempo fraco do primeiro tempo do c. 17 e término no terceiro tempo do c. 20.

Esta frase melódica simboliza o retorno à atmosfera expressiva com que teve início a Secção Formal "B". Isto dá-se muito por força do retorno à tonalidade principal de Re menor. A principal característica expressiva desta frase advém do facto de toda ela ter um comportamento harmónico que visa a resolução da tensão expressiva através da cadência perfeita. Contudo, esta espécie de vertigem provocada por este tipo de comportamento harmónico acontece de forma retardada, nomeadamente pelo efeito expressivo que causa a cadência não conclusiva operada entre o c. 18 e o c. 19, adiando, e simultaneamente agravando, a tensão expressiva e a necessidade de resolução por cadência perfeita que vai dar termo ao discurso musical solista.

Bem entendido o que anteriormente foi referido, a *Cadenza* que acrescentei ao discurso musical solista antes de efectivar a cadência perfeita acontece, por um lado, no sentido de enfatizar ainda mais a sensação de "vertigem" para uma conclusão harmónica, por outro lado, no sentido de consumir a ambiência introspectiva através de um momento em que deixa de haver acompanhamento e o discurso musical do violoncelo solista assume uma função mais recitativa.

Resumindo, em termos de intenção expressiva pretende-se, com esta frase melódica, consumir o carácter melancólico e introspectivo do início da Secção Formal "B" que, simultaneamente, pretende tirar proveito expressivo do comportamento harmónico supramencionado.

Comparação das edições. A *Figura IV.27* representa a quarta frase melódica (cc. 17-20) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Verificam-se algumas indicações de expressão, nomeadamente as ligaduras de expressão que agrupam as semicolcheias-tercinas no c. 17 e, em particular, a ligadura de expressão acrescida de indicações de

articulação em *staccatto* sobre cada uma das semicolcheias-tercinas do c. 18. Também de referir as indicações de *trillo* sobre os tempos fortes dos primeiro e quarto tempos do c. 18 e sobre o tempo forte do segundo tempo do c. 20 que ocorre em simultâneo à indicação de suspensão. Posto isto, a informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar de noções de altura e duração sonora:



Figura IV.27 Compassos 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura IV.28 representa a quarta frase melódica (cc. 17-20) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, regista como principal diferença o acréscimo de uma *Cadenza* à qual faz referência para nota de rodapé no corpo do c. 20. Outras dissemelhanças são a introdução de uma *acacciatura* sobre o primeiro tempo do c. 18, o *bemol* sobre o terceiro tempo do c. 19 e outras do foro estilístico da edição, tais como a forma como são ligadas as notas que compõe o primeiro tempo do c. 17 e a inversão da orientação da barra de tercina no segundo tempo do c. 18:



Figura IV.28 Compassos 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura IV.29 representa a *Cadenza* nos termos da edição *Peters* (1968):



Figura IV.29 *Cadenza* da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura IV.30 faz referência à quarta frase melódica (cc. 17-20) nos termos da edição *Peters* (1968). Difere da edição *King's Consort* nomeadamente por:

- O uso de linhas ondulantes que se prolongam após as indicação de *trillo* nos cc. 18/20;
- As indicações de precaução entre parênteses relativas aos acidentes *bequadro* e *bemol* nos cc.18/19 respectivamente;
- As ligaduras de expressão, juntamente com algumas indicações de articulação em *tenuto*, que ocorrem entre parênteses durante os cc.19-18:



Figura IV.30 Compassos 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura IV.31 faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 17-20) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

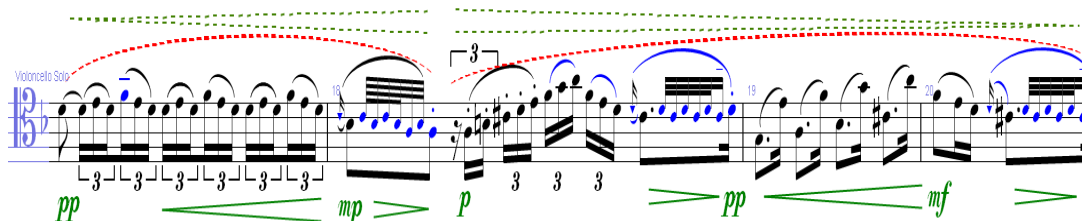


Figura IV.31 *AIMI* aplicada aos cc. 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva*, é possível aferir, através das ligaduras tracejadas e dos reguladores de intensidade tracejados, que a frase melódica foi organizada em dois momentos frásicos numa relação de antecedente/consequente. O segundo momento frásico é mais longo que o primeiro pela razão de compreender na sua duração duas cadências: a primeira de carácter não conclusivo (c. 19); a segunda de carácter conclusivo (c. 20).

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, as indicações de dinâmica e os reguladores de intensidade vão ao encontro da intenção de criar um sentido expressivo que explore a organização harmónica, mais precisamente a necessidade retardada de fazer cadência perfeita à tonalidade principal.

As principais operações ao nível analítico da *microperspectiva* respeitam à configuração das articulações do contorno melódico e, principalmente, ao contorno melódico dos efeitos dos *trillos*, nomeadamente, através da adição de notas ornamentais.

A *Figura IV.32* representa a *Cadenza* composta por mim cuja principal intenção é de retardar a resolução harmónica e reiterar o sentido expressivo que deu início ao discurso musical solista do 2º andamento:

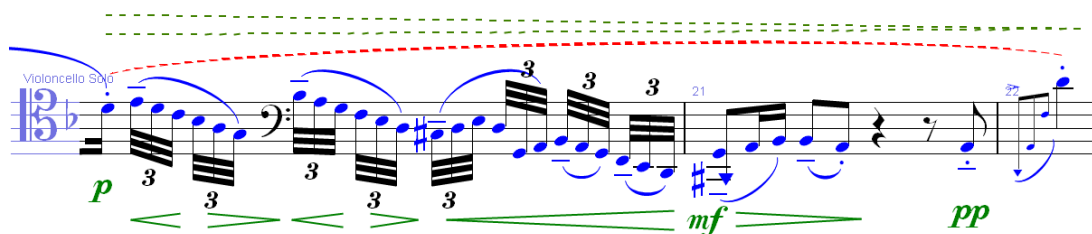


Figura IV.32 Cadenza da parte instrumental do violoncelo solo ("b⁵"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹²¹ e na *Sessão Experimental 2*¹²², no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura IV.33*

¹²¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹²² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducentes à técnica da mão esquerda:
 - As indicações de amplitude do *vibrato* sugerem várias referências a ter a este nível ao longo da frase melódica. Inicialmente com uma referência de baixa amplitude e, no final, de amplitude média. Estas indicações surgem de acordo com as opções expressivas previstas para esta frase;
 - As dedilhações foram concebidas tendo em consideração o princípio da mudança de posição.
- Conducente à técnica de arco:
 - Para concretizar a ideia de retorno à atmosfera expressiva inicial foram configurados os vários níveis da técnica de arco, em especial o nível do ponto de contacto do arco com a corda, que é feito a norte;
 - Para enfatizar a sensação inconclusiva, que subjaz à cadência no c. 19, foi, de igual forma ao concessionado no início da frase melódica, a indicação de ponto de contacto do arco com a corda a norte, o que vai provocar o efeito *sul tasto* desejado;
 - Ao longo da frase melódica acontecem várias nuances no que respeita aos níveis da velocidade e pressão do arco, no sentido de evidenciar o tipo de expressão a ter para os respectivos contornos melódicos e, também, o incremento da tensão expressiva;
 - As configurações aplicadas à *Cadenza* visam, inicialmente, suspender a tendência conclusiva do discurso musical que, pouco a pouco, vai intensificando através do aumento da velocidade e da pressão do arco até à resolução:

The image displays two systems of musical notation for a solo cello part, measures 17-20. Each system includes a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Below each staff are four horizontal layers of analysis, color-coded: green, yellow, pink, and blue. These layers contain symbols and text representing different musical elements, including dynamics (e.g., 'cresc.', 'p', 'f'), articulation (e.g., 'x', '>'), and other musical parameters. The first system covers measures 17-19, and the second system covers measures 20-21. The analysis layers provide a detailed breakdown of the musical structure and expressive intent of the original score.

Figura IV.33 ATIMI aplicada aos cc. 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura IV.34, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Indiquei o início, duração e conclusão da frase melódica através da simbologia para o efeito;
 - Acrescentei uma *Cadenza* da minha autoria ao discurso musical original;
 - Inserir as indicações de dinâmica e os reguladores de intensidade de forma a evidenciar o tipo de nuances expressivas a ter para os respectivos contornos melódicos. Estas indicações têm, também, a funcionalidade de auxiliar a percepção da construção da frase melódica em momentos frásicos;
 - Inserir notas ornamentais aos efeitos de *trillos* para esclarecer sobre o contorno melódico pretendido para a efectivação destes efeitos;

- Configurei vários contornos melódicos com vários tipos de articulações, inclusive a introdução de várias acentuações agógicas que visam promover os pontos melódicos aos quais aflui a maior importância da condução expressiva;
 - Inseri uma respiração (vírgula) no final do c. 18 para tornar evidente a intenção de enfatizar o efeito inconclusivo da disposição harmónica que subjaz.
- Elementos de ordem técnica:
 - Introduzi várias indicações de orientação do arco sempre que pertinente;
 - As indicações de dedilhações surgem sempre que pertinente e de acordo com o princípio de mudança de posição;
 - A *Cadenza* surge entre parêntese rectos e com uma indicação de nota de rodapé:

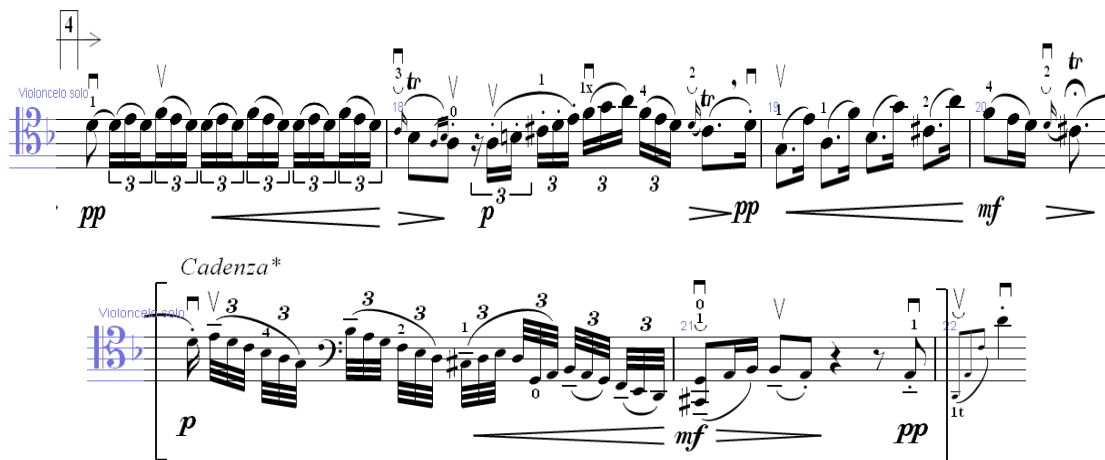


Figura IV.34 Revisão dos cc. 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{sn}"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

V. ANÁLISE DO 3º ANDAMENTO DO *RV 418*

V.1 Análise Musical

V.1.1 Análise Formal

Em termos de estruturação formal, o presente andamento é idêntico ao 1º andamento, tratando-se, portanto, de um último andamento do género concertante ao estilo do Barroco sobre a forma *Ritornello*: sucessão de períodos de *ritornello* (desenvolvidos pelo *ripieno*) intercalares com períodos de *solo* (desenvolvidos pelo instrumento solista acompanhado pelo *ripieno*).

Para cada uma das Secções Formais que compõem o Plano Formal (A, B, C, A') existem dois Episódios – com a excepção da Secção Formal A' que só é constituída por um Episódio de *ritornello* –, um de *ritornello* (a^r, b^r, c^r, a'^r) e outro de *solo* (a^s, b^s, c^s), respectivamente.

Na Tabela V.1 consta o plano formal do 3º andamento do *RV 418* com os elementos estruturantes da forma respectivamente referenciados com os números dos compassos em que ocorrem:

Tabela V.1 *Plano formal do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi*¹²³

Forma:	<i>Ritornello</i>						
Plano Formal:	A		B		C		A'
Episódios ¹²⁴ :	a ^r	a ^s	b ^r	b ^s	c ^r	c ^s	a ^{r'}
Compassos:	1 c.	21 c.	54 c.	69 c.	105 c.	115 c.	154 c.
Percurso tonal:	La m _____		Do M	Re m	Fa M	La m _____	
Curva tonal:	La ↗		Do ↗	Re ↗	Fa ↘	La	

Relações Métricas na Forma Musical

Já aqui foi referido que a forma do 3º andamento “*Allegro*” é em tudo idêntica à do 1º andamento. Assim, também a fórmula do plano formal é de 3+1 (“A”, “B”, “C” + “A’”). O início do 3º andamento coincide com o início da Secção Formal “A” terminando no compasso 53. Dentro desta Secção Formal organizam-se o Episódio “a^r”, com início no primeiro compasso, seguido do Episódio “a^s” que ocorre no 21º compasso que se estende até ao compasso 53. No compasso que se sucede surge a Secção Formal “B”, tal-qualmente composta por dois Episódios, “b^r” no compasso 53 e “b^s” no compasso 69, pondo termo à Secção Formal “B” ao 104º compasso. A Secção Formal “C” começa no compasso 105 e prolonga-se até ao compasso 162. Esta Secção, à semelhança das anteriores, resulta da combinação dos Episódios “c^r” no compasso 105, e do Episódio “c^s” no compasso 115. A Secção “A’” é a última Secção Formal do 3º andamento bem como do *RV 418* que, por sua

¹²³ *Legenda:* A = Primeira Secção Formal organizada por dois Episódios, *ritornello* e *solo*; B = Segunda Secção Formal organizada por dois Episódios *ritornello* e *solo*; C = Terceira Secção Formal organizada por dois Episódios, *ritornello* e *solo*; A’ = Quarta Secção Formal organizada por um Episódio, *ritornello*; a^r = Primeiro Episódio de *ritornello*; a^s = Primeiro Episódio de *solo*; b^r = Segundo Episódio de *ritornello*; b^s = Segundo Episódio de *solo*; c^r = Terceiro Episódio de *ritornello*; c^s = Terceiro Episódio *solo*; a^{r'} = Quarto Episódio *ritornello*; c. = compasso; M = Modo maior; m = Modo menor; ↗ = Movimento ascendente; ↘ = Movimento descendente; _____ = Prevalência tonal.

¹²⁴ Denominação original: *Temas*. Substituída pela designação *Episódios*, por se considerar que no plano da análise formal melhor se adequa às noções espacial e temporal, ao invés da denominação *temas* que relega para uma interpretação mais do âmbito motivo-temático.

vez, só é composta por um Episódio ("a^r"), tal e qual acontece no 1º andamento. Tanto a Secção Formal "A'" como o Episódio "a^r" têm início no compasso 154 e concluem o andamento ao compasso 162.

A *Figura V.1* mostra a relação percentual calculada sobre a métrica de cada Secção do plano formal: "A" = 33%, "B" = 32%, "C" = 30% e "A'" = 5%. Como já tinha sido referido na análise formal do 1º andamento, reconhece-se um relativo equilíbrio nas proporções métricas das Secções do plano formal "A", "B" e "C", ainda que haja uma ligeira variação nas suas durações: 53 compassos para a Secção Formal "A", 51 compassos na Secção Formal "B" e 49 compassos na Secção Formal "C". Mais uma vez, a Secção "A'" é mais pequena em relação às restantes Secções Formais, com 22 compassos de duração, sucede por só ter contemplado o Episódio de *ritornello* ("a^r"), ao contrário das outras Secções Formais que são constituídas por um Episódio de *ritornello* e outro de *solo*. O Episódio "a^r" é a repetição literal da segunda metade do Episódio "a^f", ou seja, dos sete últimos compassos contando que é adicionado o compasso final:

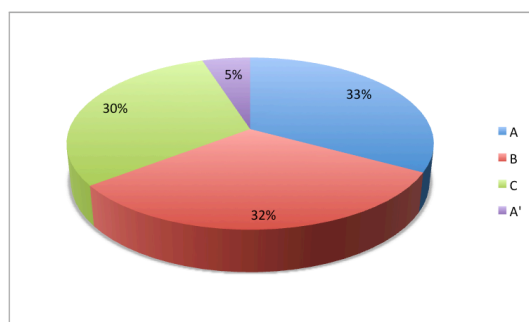


Figura V.1 Relação percentual das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

À semelhança do fenómeno de diminuição métrica das Secções Formais tal como descrito na análise formal do 1º andamento, igual lógica também está patente na construção formal do 3º andamento. Acresce a diferença de que, desta vez, Vivaldi opta por encurtar também o *ritornello* da Secção Formal "A'", ao contrário do que acontece na Secção homóloga do 1º andamento. Feita a devida exceção, a sequência dos Episódios de *ritornello* ("a^f", "b^f", "c^f", "a^r") apresentam a mesma tendência gradativo, no que diz respeito à dimensão e duração dos Episódios de *ritornello* comparativamente à construção formal dos mesmos no contexto do 1º andamento. Isto é confirmado pelas percentagens conferidas a cada parte de

ritornello inerentes às respectivas secções formais expressas na *Figura V.2* ("a^r" = 38%; "b^r" = 28%; "c^r" = 19%; "a^{r'}" = 15%):

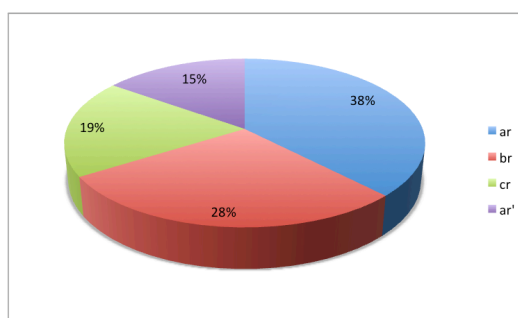


Figura V.2 Relação percentual das Episódios de *ritornello* das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A reverter a supramencionada tendência gradativa para a diminuição métrica dos Episódios de *ritornello* está o aumento do discurso solista implícito nas medidas dos Episódios de *solo*. A *Figura V.3* demonstra como a relação percentual dos Episódios de *solo* vai aumentando à medida que as Secções Formais se apresentam na sequência da sua organização formal ("a^s" = 31%; "b^s" = 33%; "c^s" = 36%):

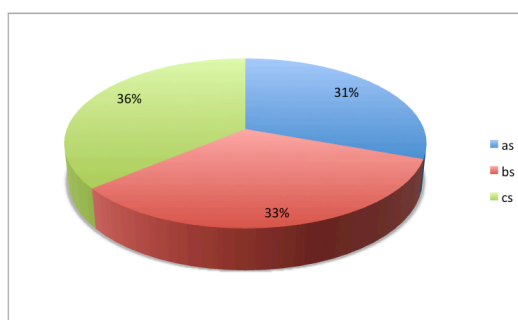


Figura V.3 Relação percentual dos Episódios de *solo* das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Tal como no 1º andamento, esta estruturação métrica dos Episódios das Secções Formais permite uma assimetria que resulta na enfatização do discurso musical solista que, por sua vez, reforça o carácter virtuoso que é conferido à forma Concerto Solista.

A relação entre o tempo e o espaço disponíveis para o *tutti* e para o *solo* é substancialmente diferente da do 1º andamento. Na Secção Formal "A" do 3º andamento o discurso solista está mais presente do que na mesma do 1º andamento. Esta distribuição métrica talvez se relacione com o facto de, se no 1º andamento a maior presença do *tutti* correspondia a uma

necessidade natural de introduzir o Concerto em geral, aqui, no 3º andamento, tal necessidade já não se impele. A redução ao discurso do *tutti* propicia um maior protagonismo ao discurso solista, o que se adequa ao carácter virtuoso deste andamento. No entanto, tal como acontece no 1º andamento, o *ritornello* da Secção Formal "A" retém a maior percentagem de todo o 3º andamento. Na *Figura V.4* verifica-se que, com 53 compassos, a Secção Formal "A" apresenta-se como a maior de todo o 3º andamento, organizada por 38% de Episódio de *ritornello* e 62% de Episódio de *solo*:

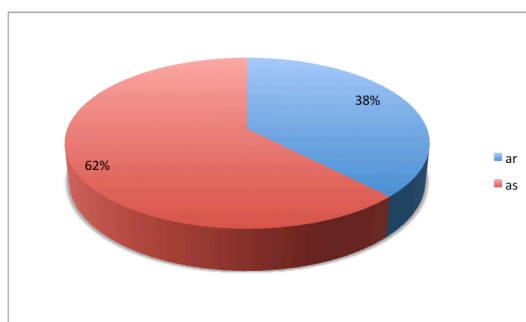


Figura V.4 Relação percentual dos Episódios de *ritornello* e de *solo* da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A *Figura V.5* faz reparo de um decréscimo de 11% do discurso do *tutti* ("b^r") na Secção Formal "B", o que significa uma diminuição considerável face ao mesmo tipo de discurso na Secção Formal "A". Em compensação, o discurso solista é manifestamente mais alongado que em igual circunstância na Secção Formal "A". A Secção Formal "B", com menos dois compassos que a Secção Formal que a antecede (51 compassos), é constituída por 15 compassos de *ritornello* ("b^r") e 36 compassos de *solo* ("b^s"):

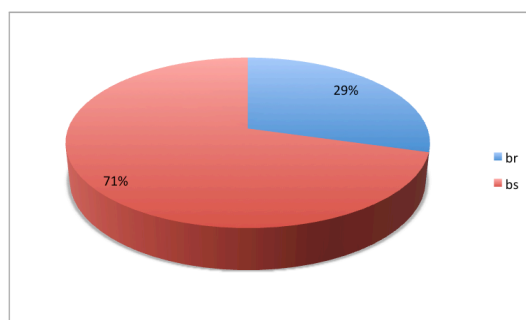


Figura V.5 Relação percentual dos Episódios de *ritornello* e de *solo* da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Relativamente à Secção Formal "C", à qual se refere a *Figura V.6*, é visível a discrepância percentual entre a parte do *ritornello* e a parte do *solo*. Esta Secção Formal totaliza 49

compassos de duração, o que faz com que seja a mais pequena de todo o 3º andamento. Ao nível estrutural, a Secção Formal "C" compreende um Episódio de *ritornello* ("c^r") com os escassos 10 compassos, em contraponto aos 39 compassos do Episódio de *solo* "c^s". Mais uma vez, a tendência para valorizar o discurso solista faz-se notar nas percentagens atribuídas a cada parte mas, também, no contexto métrico das Secções Formais de todo o 3º andamento:

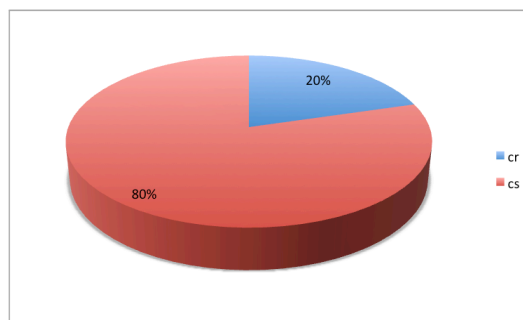


Figura V.6 Relação percentual dos Episódios de *ritornello* e de *solo* da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A sequência de todas as Secções Formais, assim como dos constantes Episódios de *ritornello* e de *solo*, descrevem um movimento oposto, tal como é possível averiguar na Figura V.7. Comparativamente ao 1º andamento, o desfasamento entre as direcções das linhas é mais acentuado neste último andamento, o que indicia uma maior valorização do discurso solista, especialmente porque também é notável uma redução métrica na última Secção Formal ("A'"):

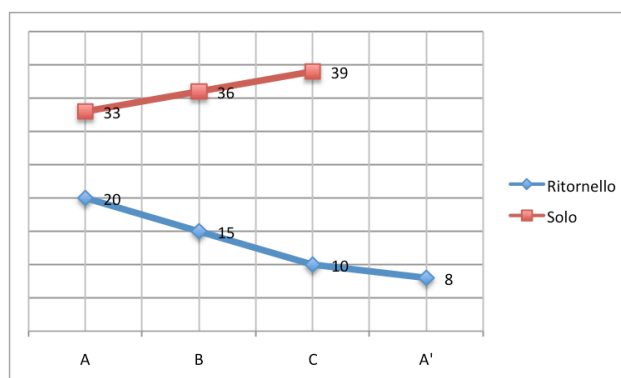


Figura V.7 Representação gráfica da tendência de variação métrica, à escala de compassos, dos Episódios de *ritornello* e de *solo* das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

A fórmula usada por Vivaldi para enfatizar o carácter virtuoso dos dois andamentos mais rápidos deste Concerto para Violoncelo é, novamente, passível de ser verificada através dos pontos nevralgicos que consubstanciam a estrutura tonal do 3º andamento. Refiro-me ao comportamento tonal expresso ao longo deste andamento tal como está sintetizado na Tabela V.1. O que se pode constatar é, mais uma vez tal como no 1º andamento, uma coincidência entre a tendência para aumentar a duração do discurso solista e a tendência para elevar gradualmente a tessitura à medida que as Secções Formais se sucedem. Atingido o ponto tonal mais elevado (Fa maior) segue-se o retorno à tonalidade principal (La menor), assim se pode constatar através da sequência tonal explicitada no parâmetro "Curva Tonal" da Tabela V.1: "La menor ↗ Do maior ↗ Re menor ↗ Fa maior ↘ La menor". Outro aspecto não menos interessante, e que acontece como algo de distinto ao que de igual modo acontece no 1º andamento, é o facto de neste andamento haver uma disposição intercalar de modos menores com modos maiores na sequência tonal das Secções Formais. Este aspecto confere, naturalmente, uma dinâmica particular à sequência formal.

A *Figura V.8* representa o início do 3º andamento onde é possível aferir a tonalidade principal de La menor através da armação de clave e da relação entre os primeiros acordes:

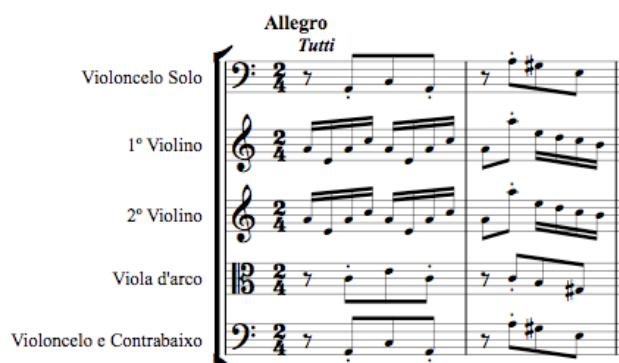


Figura V.8 Primeiro e segundo compassos do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Após a intervenção do solista, no Episódio "a^s", é alcançada a tonalidade secundária de Do maior, precisamente a relativa maior da tonalidade principal, através de uma modulação harmónica. A *Figura V.9* sugere a parte "b¹" da Secção Formal "B", onde o *tutti* surge na tonalidade secundária de Do maior:

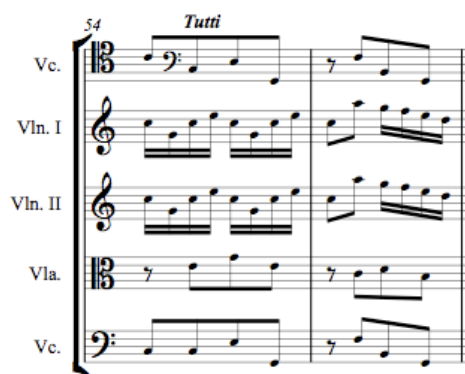


Figura V.9 Compassos 54-55 do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Após a tonalidade secundária de Do maior no início da Secção Formal "B", eis que surge outra tonalidade em modo maior (Fa maior) a iniciar a Secção Formal "C". O aparecimento desta tonalidade é relevante na medida em que faz deste andamento o que mais contempla o modo maior em todo o concerto. É possível certificar esta nova tonalidade no *ritornello* "c" da Secção Formal "C" exemplificado na Figura V.10:



Figura V.10 Compassos 105-106 do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Na verdade, a modulação entre a Secção Formal "B" e a Secção Formal "C" (de Do maior para Fa maior) é passível de ser considerada uma tonicização. Isto porque o tempo de duração na tonalidade de Fa maior cinge-se à intervenção do *tutti* na Secção Formal "C", sendo que já no final desta parte é preparado o retorno à tonalidade principal do andamento, La menor. Isto faz com que o Episódio "c^s" surja na tonalidade de La menor e assim se mantenha até à Secção Formal "A'". A Figura V.11 assinala o momento em que o *tutti* dá início à curta Secção Formal "A'" na tonalidade principal de La menor, com que vai finalizar o 3º andamento do concerto:



Figura V.11 Compassos números 154-155 do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

V.1.2 Análise Harmónica

No 3º andamento, Vivaldi recorre à mesma técnica usada no 1º andamento de intercalação de progressões harmónicas com sequências harmónicas. Neste sentido, o Episódio *Ritornello* "a¹" é composto por três momentos harmónicos diferentes e em sequência: *1º momento harmónico*) (cc. 1-6) estabelece a tonalidade principal (La menor) através de uma progressão harmónica simples (Tónica-Dominante-Tónica); *2º momento harmónico*) (cc. 7-13) acontece por via de uma sequência harmónica por ciclo de quintas (Mi-La-Re-Sol-Do-Fa), interrompida ao c. 13 com a introdução do V grau harmónico de La menor no sentido de fazer a permanência na tonalidade principal; *3º momento harmónico*) (cc. 14-20) desenvolve uma progressão harmónica sobre os graus harmónicos mais próximos (Tónica e Dominante) de forma a enfatizar a necessidade de fazer a cadência perfeita que encerra a aparição do *ripieno* e dá início ao Episódio "a^s" (cc. 20-21):

**Allegro
Tutti**

Violoncello Solo

1º Violino

2º Violino

Viola d'arco

Violoncello e Contrabaixo

La menor i 6 5 V⁶ 5 i 6 5 V

Vc.

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

i IV VII III^b 6^b 7^b VI V⁶ 5

Vc.

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

i 6 5 V⁷ 5 7 i 6 5 V² 5 7 i V 1 V⁶ 5 i V

Figura V.12 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("a¹") da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A Figura V.13 representa a análise harmónica do Episódio "a^s" da Secção Formal "A". Novamente, a intercalação de progressões harmónicas com sequências harmónicas faz-se notar no desenvolvimento daquele que é o desígnio harmónico deste Episódio – a modulação à tonalidade secundária da relativa maior da tonalidade principal: Do maior. Após um primeiro momento onde se constata uma progressão harmónica à base da Tónica e da Dominante (cc. 21-27), surge um segundo momento (cc. 28-36) onde se desenvolve uma sequência harmónica por ciclo de quintas (Do-Fa-Si-Mi-La-Re-Sol) que, implicitamente, denota a intenção de modular à tonalidade de Do maior. O terceiro e último momento (cc. 43-53) é aquele que manifesta um comportamento harmónico claramente pertencente à esfera da nova tonalidade alcançada e que se vai prolongar para o

próximo Episódio. Fá-lo através de uma progressão harmónica sobre os graus da Tónica e Dominante (Do maior):

The image displays a musical score for Vivaldi's Concerto for Violoncello in D minor, RV 418, specifically the first movement. The score is divided into three systems, each with five staves: Vc. (Violoncello), 1º Vln. (First Violin), 2º Vln. (Second Violin), Vla. (Viola), and Vc. e Cb. (Violoncello and Contrabasso). The first system (measures 21-27) is marked 'solo' and shows a harmonic progression of i, V⁶, i, V⁴, and i^{6 5 6 5}. The second system (measures 28-36) shows a progression of VI, VII⁶, v, i, and iv. The third system (measures 37-43) is marked 'Tutti' and shows a progression of VII, III⁶, VII, III, and VII. The final system (measures 43-49) is marked 'solo' and shows a progression of VII, III, VII, III, and VII. The harmonic analysis is provided below the Vc. e Cb. staff, with some annotations in blue.

Figura V.13 Análise harmónica do Episódio de *solo* ("a^{sn}") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Em Do maior, é também a tonalidade sobre a qual tem início o Episódio de *ritornello* "b^{tn}". Mas, como a Figura V.14 faz evidência, Vivaldi tenciona regressar a uma tonalidade de modo menor e fá-lo através de uma sequência harmónica que, após um momento (cc. 54-59) de progressão harmónica sobre os I e V graus de Do maior, dá lugar a um novo momento harmónico (cc. 60-64) onde surge uma modulação que só é interrompida no c.

65, precisamente para fazer a transição entre a tonalidade de Do maior e a tonalidade secundária de Re menor. O momento que se segue (cc. 66-68) é aquele em que esta nova tonalidade é reforçada através de uma progressão harmónica (I-V) e de uma aceleração do ritmo harmónico para intensificar a cadência perfeita:

54 *Tutti*

Vc. 1ª Vln. 2ª Vln. Vla. Vc. e Cb.

Do maior I 6 4 V⁷ 6 5 I 6 4 5 V⁷ I V⁷ I I^b 6 4 3^b VI 6 5

62

Vc. 1ª Vln. 2ª Vln. Vla. Vc. e Cb.

Re menor ii 6 5 v 6 5 VI 6 5 ii VI⁶ Re menor i V i iv V⁶ 5 i V

Figura V.14 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("b^m") da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

O Episódio "b^s" é aquele onde é atingido o ponto mais alto da "Curva Tonal" do 3º andamento. Na sequência do que já foi referido anteriormente, a seguir a uma tonalidade em modo menor vem uma tonalidade em modo maior. Esta dinâmica que os modos conferem ao plano tonal acontece com a transição entre a tonalidade secundária de Re menor e a tonalidade secundária de Fa maior. Após um primeiro momento (cc. 69-79) sobre a tonalidade de Re menor, onde se desencadeia uma progressão harmónica (cc. 80-84), a primeira sequência harmónica por graus conjuntos deste andamento é feita na direcção descendente desde o quarto grau harmónico de Re menor até ao primeiro grau da nova tonalidade maior. Contudo, pese embora o movimento harmónico antes descrito, em termos de "Curva Tonal", a nova tonalidade de Fa maior apresenta-se numa tessitura acima da tonalidade transacta. Esta nova tonalidade é consumada nos compassos que se seguem (cc. 90-104) onde a combinação entre breves sequências harmónicas por graus conjuntos (uma das quais realizada com a nota pedal sobre a Dominante de Fa maior, nos cc. 90-95)

nos cc. 98-99):

Figura V.15 Análise harmônica do Episódio de *solo* ("b^{sn}) da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

menor):

105 *Tutti*

Vc. 1º Vln. 2º Vln. Vla. Vc. e Cb.

Fa maior I 6 5 V 7 I 6 5 vi ii 6 5 III 6 5 ii III 6 5 vi 6 5 VII 6 5 iii vii 6 5 VII 6 5

Re menor i iv 6 5 V 6 5 iv V 6 5 i 6 5 La menor V 6 5 i iv 6 5 V 6 5

solo

Figura V.16 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("c^r") da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Segue-se o Episódio de *solo* "c^s" que é composto por quatro momentos harmónicos: 1º) acontece entre os cc. 115-122 e consubstancia uma progressão harmónica na tonalidade de La menor (do tipo: Tónica-Sub-Dominante-Dominante-Tónica); 2º) percebe uma sequência harmónica sobre a Tónica como nota pedal entre os cc. 123-131; 3º) consiste numa sequência harmónica por ciclo de quintas (Mi-La-Re-Sol-Do-Fa-Si-Mi) (cc. 136-143); 4º) (cc. 144-153) reitera a tonalidade principal com base em progressões harmónicas, uma das quais conduz a uma cadência suspensiva que enfatiza, posteriormente, o efeito da cadência perfeita (cc. 151-153):

System 1 (Measures 115-123):

Measures 115-123: Vc. e Cb. (Cello and Double Bass). Harmonic analysis: **La menor** i 6 5, iv⁶ 5, V⁷ 6 7, iv V⁶ 5, i 6 5, iv 6 5, i V⁶ 5, i 6 5.

System 2 (Measures 132-141):

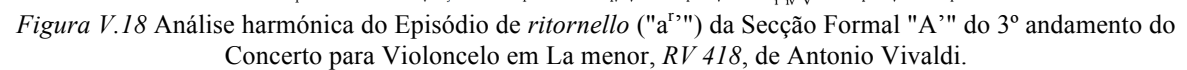
Measures 132-141: Vc. (Cello), 1^o Vln. (First Violin), 2^o Vln. (Second Violin), Vla. (Viola), Vc. e Cb. (Cello and Double Bass). Harmonic analysis: i, iv, IV⁶, VII, V⁷, i, V⁷, i, iv.

System 3 (Measures 145-154):



Measures 145-154: Vc. (Cello), 1^o Vln. (First Violin), 2^o Vln. (Second Violin), Vla. (Viola), Vc. e Cb. (Cello and Double Bass). Harmonic analysis: i 6 5, 5 6, 6 5, 6 5, V⁶, i, IV⁶, VII, III⁶, VI, II⁶, V, i 6 5.

Figura V.17 Análise harmónica do Episódio solo ("c^s") da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.




Figura V.18 Análise harmónica do Episódio de *ritornello* ("a¹") da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.



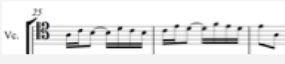



V.1.2 Análise Motívico-temática





3º ANDAMENTO - ELEMENTO MOTIVO-TEMÁTICO I				
A	B	C	D	E
O.	1-2 cc.		Textura	Intervenção do ripieno com os violinos em uníssono a fazerem a melodia com o acompanhamento do restante Tutti.
			Tessitura	Desde o La índice 1 ao La índice 4
			Altura	 Antecedente: padrão melódico em arpejo com contorno inferior e superior sobre o 1º grau melódico. Consequente: Salto intervalar de uma 8ª ascendente sobre o 1º grau Melódico seguido de um movimento descendente por graus conjuntos sobre o 5º grau melódico.
			Duração	Compasso binário com padrão rítmico desenvolvido em dois níveis: semicolcheias e colcheias.
			Dinâmica	s.d.
			Articulação	s.d.
			V.1	22-24 cc.
Tessitura	Desde o La índice 1 ao Fa índice 3			
Altura	Antecedente: padrão melódico em arpejo com contorno inferior e superior sobre o 1º grau melódico. Consequente: Movimento melódico descendente iniciado pelo intervalo de 4ª perfeita seguido de progressão Melódica descendente por graus conjuntos até ao 1º grau melódico.			
Duração	Compasso binário com padrão rítmico desenvolvido em dois níveis: semicolcheias e colcheias.			
Dinâmica	s.d.			
Articulação	s.d.			

Legenda: **A** = Classificação do elemento motívico-temático; **B** = número(s) do(s) compasso(s); **C** = exemplo do elemento motívico-temático; **D** = Caracterização do elemento motívico-temático aos níveis musicais elementares; **E** = comparação dos elementos motívico-temáticos.

V. ²	28-30 cc.		Textura	Solo do violoncelo com acompanhamento do ripieno	Alteração da direcção Melódica através da inversão do padrão do antecedente, bem como da relação intervalar. O consequente apresenta uma nova relação rítmica.
			Tessitura	Desde o La índice 2 ao Do índice 4	
			Altura	Antecedente: inversão na direcção do movimento melódico com uma ligeira alteração da relação intervalar. Consequente: movimento Melódico <i>Arsis-thesis</i> por graus conjuntos.	
			Duração	Compasso binário com padrão rítmico desenvolvido em dois níveis: semicolcheias e colcheias, sendo que no consequente a ligação entre a semínima e a primeira semicolcheia do 30º c. sugere um novo padrão rítmico.	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	
V. ³	89-90 cc.		Textura	Solo do violoncelo com acompanhamento do ripieno	Esta variação adianta-se directamente do consequente de V. ² onde é apresentado um padrão rítmico que aqui explorado.
			Tessitura	Desde o Do índice 1 ao La índice 3	
			Altura	Elemento melódico desenvolvido sobre uma progressão harmónica onde a nota pedal de Do é alternada com um movimento melódico ascendente por graus conjuntos, num diálogo onde a troca de registos faz a grande característica melódica.	
			Duração	Padrão rítmico de um só nível: semicolcheias.	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	
V. ⁴	123 c.		Textura	Solo do violoncelo com acompanhamento do ripieno	Combina características de V. ² e V. ³ .
			Tessitura	Desde o La índice 2 ao Fa índice 3	
			Altura	Elemento melódico idêntico ao antecedente da V. ² sendo que, aqui, desenvolve-se sobre o efeito de uma progressão harmónica onde a direcção melódica é ascendente, fazendo repetir o mesmo padrão. Também a nota pedal apresentada na V. ³ é, aqui, elemento constituinte.	
			Duração	Padrão rítmico de um só nível: semicolcheias.	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	

3º ANDAMENTO – ELEMENTO MOTIVO-TEMÁTICO II				
A	B	C	D	E
O.	4-6 cc.		Textura Intervenção do ripieno com os violinos em uníssono a fazerem a melodia com o acompanhamento do restante Tutti.	A resolução deste elemento motivico temático deriva das mesmas características apresentadas no elemento motivico I do presente andamento.
			Tessitura Desde o La índice 1 ao Do índice 4	
			Altura  Harpejo na direcção melódica ascendente com ornamentos superiores e antecipações às notas do acorde da fundamental. Resolve com um ornamento superior-inferior por graus conjuntos ao 2º grau melódico.	
			Duração Padrão rítmico a três níveis: semicolcheias, colcheias e colcheias mais semicolcheia. Têm, também, a particularidade de apresentar pela primeira vez o elemento rítmico de síncopa.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	
V. ¹	25-27 cc.		Textura Solo do violoncelo com acompanhamento do ripieno	Relaciona-se com o motivo O. por combinar os mesmos elementos em forma variada, principalmente nas características melódicas e na disposição dos elementos.
			Tessitura Desde o La índice 2 ao Fa índice 3	
			Altura  Progressão melódica ascendente por graus conjuntos feita com recurso à ornamentação superior e à ornamentação superior-inferior, desde o 1º grau melódico até ao 5º grau melódico.	
			Duração Padrão rítmico a três níveis: semicolcheias, colcheias e colcheias mais semicolcheia. Têm, também, a particularidade de apresentar pela primeira vez o elemento rítmico de síncopa.	
			Dinâmica s.d.	
			Articulação s.d.	

Legenda: **A** = Classificação do elemento motivico-temático; **B** = número(s) do(s) compasso(s); **C** = exemplo do elemento motivico-temático; **D** = Caracterização do elemento motivico-temático aos níveis musicais elementares; **E** = comparação dos elementos motivico-temáticos.

V. ²	71-74 cc.		Textura	Solo do violoncelo com acompanhamento do ripieno	<p>É uma variação, jeito de prolongamento, características elementares do (da V.¹), isto é feito com recurso à</p> <p>aumentação dos valores rítmicos, inversão da direção melódica e à variação na forma como os elementos são dispostos e organizados.</p>
			Tessitura	Desde o Sol# índice 1 ao La índice 3	
			Altura	 <p>Movimento melódico descendente por graus conjuntos.</p>	
			Duração	Padrão rítmico a três níveis: semicolcheias, colcheias e semínimas. Apresenta o elemento rítmico de síncopa no valor de semínima.	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	
V. ³	64 c.		Textura	Solo de violoncelo com acompanhamento do ripieno.	<p>Elemento rítmico sincopas explorado através da diminuição rítmica juntamente com variação ao nível melódico que combina, numa progressão ascendente, os intervalos de terceiras com os graus conjuntos.</p>
			Tessitura	Desde o Do índice 1 ao Do índice 4	
			Altura	 <p>Movimento melódico ascendente graus conjuntos, ornamentado por terceiras, à distância intervalar de uma 10ª.</p>	
			Duração	Varia entre elementos sincopados, semicolcheias e colcheias.	
			Dinâmica	s.d.	
			Articulação	s.d.	

V.2 Análise Interpretativa da Parte do Violoncelo Solo

Antes de se analisar a estrutura do discurso musical na especialidade, proceder-se-á à definição dos princípios gerais que estão na base da concepção técnica e expressiva do presente andamento. De igual modo para com o sucedido no tratamento analítico dos andamentos anteriores, os princípios aqui a desenvolver têm o intuito de constituir a predisposição sobre a qual se edificarão os alicerces da concepção interpretativa. Esta subestrutura opera nos níveis musicais elementares que interferem transversalmente a todo o andamento, são eles: a tonalidade e o modo, o tempo e a métrica, a forma e o género. A metodologia aplicada para a fundição desta estrutura consiste na interpretação pessoal a fazer por via do cruzamento dos seguintes factores: *a)* informações explicitadas pelo compositor na partitura; *b)* informações históricas que auxiliam à compreensão das práticas e noções musicais à época do Barroco; *c)* informações sobre as práticas e noções musicais actuais.

Começando pela tonalidade principal, La menor, dizer que a conjuntura repete-se tal como no 1º andamento, ou seja, o mesmo facto de que vários teóricos musicais da época convergiam em opinião acerca dos seus entendimento sobre os estados de alma despoletados por esta tonalidade/modo: sentimentos ternos, sentimentos de lamento e sentimentos de doçura (Marc-Antoine Charpentier [1645-1704], Johannes Matteson [1681-1764], C. F. D. Schubart [1739-1791]). Não será demais relembrar que Zarlino (1558) considera as escalas diatónicas menores como estando associadas ao sentimento de tristeza e que, segundo a teoria bipolar das paixões da alma de Christian Wolff (1679-1754), a tonalidade de La menor encaixa no pólo do *Tedium*.

A par da indicação de compasso $\frac{2}{4}$, a indicação de tempo *Allegro*¹²⁵ (constante em todas as edições) sugerem um tempo rápido com uma pulsação binária. Esta indicação de tempo

¹²⁵ Segundo Cartier (1798, citado por Donington, 1992) as indicações de andamentos seguem a seguinte ordem ascendente: “*Largo, Larghetto, Adagio, Grave, Andante, Andantino, Grazioso, Affectuoso, Amoroso, Moderato, Tempo Giusto, Maestoso, Allegro, Allegretto, Allegro Molto, Allegro con moto, Allegro Agitato, Allegro Spirituoso, Allegro assai, Vivace, Presto, Presto assai, Prestissimo*”(p.390).

(que se referência entre as 120bpm e as 167bpm¹²⁶) invoca, de acordo com Brossard (1703), um carácter vivo, leve, decididamente animado e, por esta razão, decidi atribuir a referência metronómica de ♩ = c. 100 como complemento à indicação de tempo. Esta decisão visa potenciar o carácter virtuoso deste género musical.

A forma do presente andamento é idêntica à do 1º andamento, na justa medida em que ocorre da sequência de Episódios *ritornellos* e Episódios *solo* em que, num total de 161 compassos, existem quatro Secções Formais, três das quais ("A", "B" e "C") são compostas por um Episódio de *ritornello* ("r") seguido de um episódio de *solo* ("s"); uma última Secção Formal ("A'") que, por ser a Secção Formal que conclui o 3º andamento, só é composta por um Episódio de *ritornello*. Também a forma como a relação entre as Secções Formais *ritornello* e *solo* ocorrem, em termos de duração, apresenta o mesmo tipo de tendência para uma diminuição gradual do espaço/tempo dos *ritornellos*, da mesma forma que há uma tendência oposta nos *solos*. Isto pode ser constatado através da comparação da distribuição percentual entre os *ritornellos* e os *solos* das três Secções Formais (excepção feita à Secção Formal "A'" por esta ser composta exclusivamente pelo *ritornello*):

Tabela V.2 Relação percentual entre os Episódios de *ritornello* e os *solo* das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi

	Secção Formal "A"	Secção Formal "B"	Secção Formal "C"
<i>Ritornellos</i>	38%	28%	19%
<i>Solos</i>	31%	33%	36%

Pode-se concluir que o 3º andamento não difere muito do que foi constatado, em secção homóloga, em termos de predisposição expressiva. A combinação de todos os factores (tonalidade, indicação de compasso, indicação de tempo, forma) sugere-me, de igual modo ao 1º andamento, estados de alma introvertidos mas cujo carácter virtuoso lhe confere uma oração vigorosa e, em pouca medida, rebelde. Naturalmente, a métrica binária, sugerida pela indicação de compasso, faz com que o ritmo harmónico do 3º andamento seja mais

¹²⁶ Segundo o padrão estabelecido no metrónomo de marca *Seiko-Quartz Metronome SQM-300*: *Largo* = 40-59bpm, *Larghetto* = 60-65bpm, *Adagio* = 66-75bpm, *Andante* = 76-107bpm, *Moderato* = 108-119bpm, *Allegro* = 120-167bpm, *Presto* = 168-199bpm, *Prestissimo* = 200-208bpm.

rápido comparativamente ao que acontece no 1º andamento. Este aspecto é determinante do ponto de vista da concepção geral do *RV 418*, na medida em que o 1º andamento acontece num tempo moderadamente rápido, o 2º andamento num tempo lento e o último andamento num tempo assumidamente rápido.

Resumindo, na forja da concepção técnica e interpretativa do discurso musical do 3º andamento do *RV 418* estão as seguintes decisões preparatórias:

- A referência metronómica para definir o tempo do andamento é $\text{♩} = \text{c. } 100$;
- De forma idêntica ao 1º andamento, a concepção expressiva decorre da disposição de componentes líricas (progressões harmónicas) e componentes virtuosas (sequências harmónicas). Por se tratar do último andamento, e no devido enquadramento da sequência dos andamentos anteriores, o presente andamento quer-se o mais rápido e vigoroso do *RV 418* no sentido de causar a impressão de grande virtuosismo técnico, condição intrínseca do género musical concerto.
- A tabela que se segue faz a síntese e a correlação dos elementos conducentes ao enquadramento expressivo do 1º andamento do *RV 418*:

Tabela V.3 Configuração expressiva do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi

TABELA SÍNTESE DA INTENÇÃO MUSICAL INTERPRETATIVA APLICADA À PARTE DO VIOLONCELO SOLO DO 3º ANDAMENTO DO RV 418

D	<i>A</i>				<i>B</i>				<i>C</i>				
E	Voluptas				Voluptas				Voluptas				
F	Composta por quatro frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com menor duração				Composta por quatro frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com duração mediana				Composta por cinco frases melódicas e é o Episódio de <i>solo</i> com maior duração				
G	Inicia-se na tonalidade principal de La menor e faz uma modulação à tonalidade secundária de Do maior				Inicia-se na tonalidade secundária de Do maior e, após várias tonicizações, acaba com uma modulação a Fa maior.				Decorre na tonalidade principal de La menor				
H	Desenvolve, predominantemente, elementos de virtuosismo				Alterna entre elementos líricos e de virtuosismo				Desenvolve, predominantemente, elementos de virtuosismo				
I	<i>a^s</i>				<i>b^s</i>				<i>c^s</i>				
J	<i>1^a</i>	<i>2^a</i>	<i>3^a</i>	<i>4^a</i>	<i>1^a</i>	<i>2^a</i>	<i>3^a</i>	<i>4^a</i>	<i>1^a</i>	<i>2^a</i>	<i>3^a</i>	<i>4^a</i>	<i>5^a</i>
L	Virtuoso	Lírico	Duvidoso	Conclusivo	Hesitante	Destreza	Virtuoso	Lírico	Majestoso	Ânsia	Virtuoso	Lirismo	Lírico
	Majestoso	Rústico	Hesitante	Jovial	Jovial	Alegria	Exuberância	Jocoso	Versátil	Virtuoso	Exuberância	Virtuoso	Conclusivo

Legenda: **D** = Seção Formal; **E** = Paixão de alma elementar; **G** = Características tonais; **H** = Características motivico-temáticas; **I** = Episódio; **J** = Frase melódica; **L** = Unidade de sentido expressivo.

V.2.1 Secção Formal "A"

A Secção Formal "A", assim definida na análise formal do 3º andamento do *RV 418*, é a primeira Secção Formal do último andamento do concerto e é composta por um Episódio de *ritornello* ("a^r"), executado pelo *ripieno*, e um Episódio de *solo* violoncelo solo ("a^s"), desenvolvido pelo instrumento solista acompanhado pelo *ripieno*. No total, a presente Secção Formal perfaz 53 compassos, sendo que vinte dos quais pertencem ao Episódio de *ritornello* e os restantes trinta e três pertencem ao Episódio de *solo*. No contexto formal de todo o 3º andamento, à excepção da Secção Formal "A" pelo facto de esta só ser composta por um Episódio de *ritornello*, a Secção Formal "A" é a que maior percentagem tem em termos de duração métrica e, consequentemente, duração temporal: 33% face aos 32% da Secção Formal "B" e aos 30% da Secção Formal "C".

Ao contrário do que foi especulado no 1º andamento, carácter da relação entre o acompanhamento e a parte do violoncelo solo faz-se num tom mais amistoso e cooperante. Esta relação de que falo poderá ser mais facilmente constatada através da forma como o *ripieno* vai, pontualmente, fazendo umas pequenas aparições durante o Episódio de *solo* da Secção Formal "A", sugerindo a presença de uma consonância de sentido expressivo entre a parte solo e o *ripieno*. Se no primeiro e segundo andamentos a prestação do *ripieno* consistia em expôr-se nos *ritornellos* e fazer o acompanhamento do violoncelo solo, aqui, no terceiro andamento, acrescem a isto as emancipações esporádicas do *ripieno* durante o discurso musical de solo que conferem uma conotação mais concordante e activa com a parte do violoncelo solo. Ao longo da análise das quatro frases melódicas que compõem este Episódio vão ser explanadas as circunstâncias como este fenómeno ocorre no concreto.

Ao nível tonal, dizer que esta primeira secção Formal cumpre os mesmos requisitos da secção Formal homóloga no 1º andamento. Significa que se encontra na tonalidade principal de La menor e que vai terminar fazendo uma modulação à tonalidade secundária da relativa maior (Do maior), por via da articulação entre progressões e sequências harmónicas por graus conjuntos.

Em termos de carácter expressivo, a presente Secção Formal pauta-se por um cariz essencialmente virtuoso mas, desta feita, com o apoio mais presente do *ripieno* no desenvolvimento do discurso solista, o que lhe confere um carácter mais alegre e jovial. A sofisticação da textura e do desenvolvimento do acompanhamento constitui um factor precioso para ajudar a conceber a ideia expressiva desta Secção Formal. Por esta razão, serão objecto de especial atenção alguns momentos em que a correlação entre o acompanhamento e a parte solo se fazem sentir de forma mais determinante.

Esta Secção Formal é, também, aquela onde são expostos pela primeira vez os elementos motivico-temáticos que vão dar o mote para o desenvolvimento do discurso musical do último andamento do *RV 418*. As características destes elementos musicais conferem a este terceiro andamento uma componente rítmica mais vincada, o que faz com que o discurso musical tenha de ser preferencialmente mais articulado.

Primeira Frase Melódica

A primeira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de sensivelmente sete compassos, com início no c. 21 e término no primeiro tempo do c. 27. Trata-se da primeira aparição do violoncelo solo, logo após ao Episódio de *ritornello* que dá início ao 3º andamento. O principal factor de contraste com o Episódio "a^r" que antecede o Episódio "a^s" opera ao nível da textura do acompanhamento, sendo que o volume sonoro permitido pela exposição do *tutti* diverge do volume sonoro que respeita ao momento da entrada do violoncelo solo sob o acompanhamento exclusivo do baixo-contínuo.

A entrada do violoncelo solo no 3º andamento, é feita com recurso aos "Elemento motivico-temático I" (V.¹) e "Elemento motivico-temático II" (V.¹), cuja referência original foi exposta pelo *ripieno* no Episódio de *ritornello* transacto. Em bom rigor, a 1ª frase melódica do violoncelo solo corresponde à mesma ideia explícita nos primeiros compassos do Episódio "a^r", com a ressalva das referidas variações ao nível melódico e do acréscimo de um compasso no Episódio "a^s". Significa isto que, ao contrário do carácter

um tanto rebelde e inesperado com que é feita a sucessão do *solo* ao *ritornello* na Secção Formal "A" do 1º andamento, aqui parece haver um maior equilíbrio em termos de relação de carácter expressivo entre o *solo* e o *ritornello*.

Na tonalidade principal de La menor, o primeira frase melódica decorre sobre uma progressão harmónica onde os únicos graus explorados são a Tónica e a Dominante.

É no plano musical elementar das noções de altura e de duração sonora que as três edições que servem de base para este trabalho explanam informação, excepção feita às sugestões de dinâmica feitas pelas edição *Peters* (1968) e a edição *Ricordi* (1970).

Resumindo, a intenção expressiva pretendida para a interpretação desta primeira frase melódica pauta-se por um carácter majestoso e virtuoso.

Comparação das edições. A *Figura V.19* representa a primeira frase melódica (cc. 21-27) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Embora a informação contida nesta se limite ao plano musical elementar de noções de altura e duração sonora, também existem algumas indicações de expressividade, nomeadamente as ligaduras de expressão sobre os grupos de três semicolcheias nos cc.21/23:



Figura V.19 Compassos 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A", do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A *Figura V.20* representa a primeira frase melódica (cc. 21-27) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, regista as seguintes diferenças:

- A indicação de dinâmica *forte* no c. 21;
- O uso da clave de Fá durante toda a frase melódica:



Figura V.20 Compassos 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A", do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Peters (1968).

A Figura V.21 representa a primeira frase melódica (cc. 21-27) nos termos da edição Ricordi (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- A indicação técnica de *solo* no c. 21;
- As indicações de dinâmica *forte* entre parênteses nos cc. 21/25 e a indicação de dinâmica *piano* entre parênteses no c. 23;
- As ligaduras de expressão entre parênteses nos cc.25-26:



Figura V.21 Compassos 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A", do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.22 faz a representação da intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 21-27) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

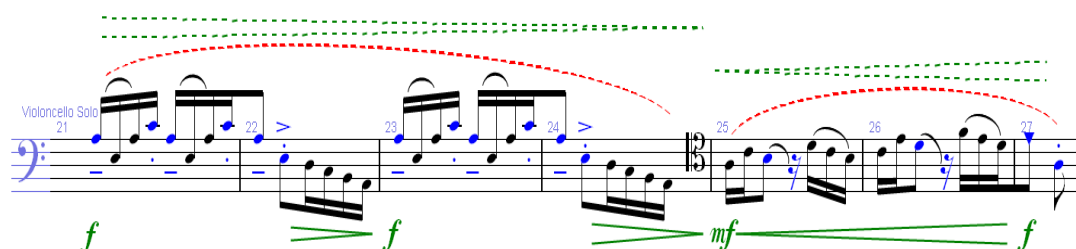


Figura V.22 *AIMI* aplicada aos cc. 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Dizer que, ao nível analítico da *macroperspectiva*, a primeira frase melódica foi organizada em dois momentos frásicos, tal como descrevem as ligaduras de expressão tracejadas. Para o primeiro momento percebo uma determinada estabilidade em termos de condução expressiva (assim o demonstra o regulador de intensidade *decrescendo* tracejado), uma vez que o discurso musical assenta na repetição de uma parcela musical que já havia sido exposta no *ritornello*. De forma diferente já entendi o segundo momento frásico (descrito pelo regulador de intensidade *crescendo* tracejado) cujo procedimento de direcção melódica ascendente é, por si só, um indício claro no sentido do incremento da tensão expressiva.

No primeiro momento frásico, e ao nível analítico da *mesoperspectiva*, constata-se uma paridade em termos de configuração das indicações de dinâmica e dos reguladores de intensidade sonora, na justa medida em que há uma repetição do mesmo elemento melódico. Já no segundo momento frásico, destaca-se o regulador de intensidade sonora *crescendo* que baliza as indicações de dinâmica *mezzoforte* e *forte*, no sentido de evidenciar a intenção de criar tensão expressiva no final da primeira frase melódica.

Ao nível analítico da *microperspectiva* é de referir a importância que tem a configuração das hastes das notas no primeiro momento frásico: as notas com hastes para cima representam a voz melódica principal; as notas com hastes para baixo significam a presença de uma segunda voz melódica; a união das hastes em parcelas melódicas significam a delimitação melódica das duas vozes. Foram adicionados símbolos de articulações para evidenciar a relação inter-melódica a este nível. No segundo momento frásico, os valores das notas foram aproximados ao pretendido em termos de resultado sonoro, juntamente com a introdução do acento agógico no primeiro tempo do c. 27 que mostra o ponto ao qual aflui a intenção expressiva neste momento frásico.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹²⁷ e na *Sessão Experimental 2*¹²⁸,

¹²⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹²⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Conducentes à técnica da mão esquerda:
 - As indicações de dedilhações foram concebidas de acordo com o critério de posições;
 - Foram colocadas indicações de *vibrato* com amplitude média nos tempos fracos dos primeiros tempos dos cc. 27/30 para evidenciar a segunda voz melódica;
 - A indicações de *vibrato* com amplitude média no c. 25 surge como uma referência a ter neste segundo momento frásico;
 - A indicação de *vibrato* com amplitude máxima no c. 27 significa a intenção de executar a primeira nota deste compasso como o "ponto de chegada" do sentido expressivo do segundo momento frásico.
- Conducente à técnica de arco:
 - No primeiro momento frásico, as nuances operadas ao nível da pressão do arco determinam a forma como o som pode ser modulado em termos técnicos;
 - No segundo momento frásico é possível aferir, através da configuração dos vários níveis técnicos, a intenção de criar tensão expressiva através do incremento progressivo da pressão e da velocidade do arco:

[illegible]

347

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela *Figura V.24*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término dos momentos frásicos que constituem a primeira frase melódica, assim como as setas tracejadas que indicam momentos de transição melódica;
 - Inseri a indicação de dinâmica *forte* seguida da indicação de carácter *con spirito* para aludir ao sentido expressivo pretendido para esta frase melódica;
 - Adicionei indicações de dinâmica e reguladores de intensidade para evidenciar as nuances pretendidas a este nível;
 - Acrescentei várias articulações às notas, tal como a indicação de acentuação agógica no primeiro tempo do c. 27, no sentido de elucidar sobre a configuração melódica a este nível.
- Elementos de ordem técnica:
 - Introduzi a indicação de *Solo* para indicar o início do discurso musical solista;
 - Indiquei números de dedilhações sempre que ocorre uma mudança de posição;
 - Coloquei indicações de orientação do arco sempre que pertinente:

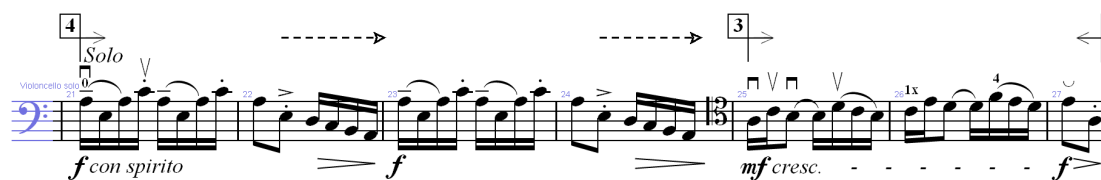


Figura V.24 Revisão dos cc. 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a⁸"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

A segunda frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de, sensivelmente, nove compassos, com início na *anacruse* para o c. 28 e termo no primeiro tempo do c. 36. Há várias características que distinguem esta frase melódica da anterior, contudo, é de destacar, em primeiro lugar, a presença de um acompanhamento feito pelo *tutti* do *ripieno*, ao contrário do que sucedeu na frase anterior em que o violoncelo solo estava acompanhado, exclusivamente, pelo baixo-contínuo. O surgimento do *ripieno* não só enriquece a textura do acompanhamento como, também, potencia o discurso musical solista através do reforço do seu contorno melódico. Este factor ajuda a corroborar a ideia anterior de haver uma determinada consonância de sentido expressivo entre o *ripieno* e o solo. A Figura V.25 mostra, por um lado, a forma como acontece a referida variação na textura do acompanhamento (cc-27-28) e, por outro, a forma como ocorre o mencionado reforço melódico, nomeadamente através dos primeiros violinos nos cc. 29-30:

Figura V.25 Compassos 25-30 da parte geral do Episódio ("asm"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível harmónico, dizer que a presente frase melódica é desenvolvida sobre uma sequência harmónica por ciclo de quintas (Do-Fa-Si-Mi-La-Re-Sol) que visa fazer a preparação para a modulação à tonalidade secundária da relativa maior (Do maior).

As três edições que servem de base para este trabalho não informam de outra coisa que não pertença ao foro estrito do plano musical elementar das noções de altura e de duração

sonora, com a exceção da indicação de dinâmica *mezzoforte* constante na edição *Peters* (1968).

A segunda frase melódica simboliza o momento em que há uma proximidade, que não tinha existido nos andamentos transactos, entre o discurso musical solista e o acompanhamento. O comportamento melódico do acompanhamento, juntamente com a predisposição harmónica (sequência por ciclo de quintas), confere a esta frase um sentido expressivo no qual todos os elementos constituintes da textura musical parecem interagir de forma consonante. Assim, a intenção expressiva pretendida para a interpretação desta frase melódica prima por valorizar esta configuração musical e por lhe conferir um carácter lírico e rústico.

Comparação das edições. A Figura V.26 representa a segunda frase melódica (cc. 28-36) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Esta edição não apresenta quaisquer indicações que não sejam as relativas ao plano musical elementar das noções de altura e duração sonoras:



Figura V.26 Compassos 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.27 representa a segunda frase melódica (cc. 28-36) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, apresenta as seguintes diferenças:

- A indicação de dinâmica na *anacruse* do c. 28;
- As ligaduras de expressão que padronizam a articulação de três semicolcheias ligadas e uma separada nos cc. 28/31/34:



Figura V.27 Compassos 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Peters (1968).

A Figura V.28 representa a segunda frase melódica (cc. 28-36) nos termos da edição Ricordi (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição não regista quaisquer diferenças:



Figura V.28 Compassos 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.29 faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 28-36) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

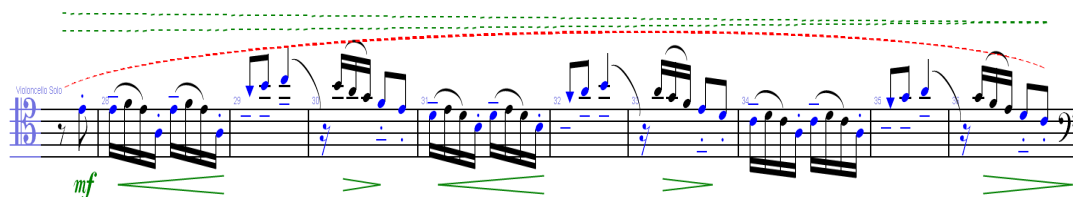


Figura V.29 AIMI aplicada aos cc. 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Pouco há a dizer sobre a configuração ao nível analítico da *macroperspectiva* a não ser que a segunda frase melódica foi pensada como um momento único visto desenvolver-se sobre uma sequência harmónica por ciclo de quintas. A ligadura de expressão tracejada determina isto mesmo, ao mesmo tempo que o regulador de intensidade *decrescendo* tracejado indica que esta frase melódica não tem uma intenção resolutive ou conclusiva.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* são de destacar os reguladores de intensidade (*crescendos* e *decrescendos*) que, juntamente com a indicação de dinâmica *mezzoforte* no início da frase, evidenciam a forma como acontecem as nuances em termos de intensidade sonora para a presente frase melódica.

É ao nível analítico da *microperspectiva* que a configuração da intenção musical expressiva ganha maior relevância. Dizer que foram usadas duas combinações de articulações que visam fazer a distinção entre os contornos melódicos que surgem, pela primeira vez, nos cc. 28-30.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹²⁹ e na *Sessão Experimental 2*¹³⁰, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.30* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As indicações de *vibrato* com grande amplitude foram colocadas no sentido de destacar o contorno melódico que é feito conjuntamente com os primeiros violinos;
 - Os números de dedilhações foram concebidos segundo o princípio das posições do violoncelo.
- Conducente à técnica de arco:
 - É possível aferir que os factores de eleição para concretizar as nuances expressivas foram as variações aos níveis da velocidade e da pressão do arco:

The image shows a musical score for a cello, likely from a 20th-century repertoire given the use of vibrato and specific articulation marks. The score is written in a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a complex melodic line with many slurs, ties, and dynamic markings. Above the staff, a red line spans the width of the page, with a '+' sign above it. Below the staff, there are four horizontal bars of different colors: green, yellow, pink, and blue. These bars contain various symbols and letters, likely representing technical instructions or performance cues. The green bar contains 'UH' and 'OH'. The yellow bar contains 'C'. The pink bar contains 'P', 'cresc.', and 'G'. The blue bar contains 'x' and '-'. The symbols are arranged in a way that suggests they are related to the musical notation above them, possibly indicating vibrato, dynamics, or articulation.

¹²⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹³⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Figura V.30 ATIMI aplicada aos cc. 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{sn}"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.31, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as referências que indicam o início, duração e término da frase melódica;
 - Introduzi reguladores de intensidade *crescendo* e *decrescendo* entre parênteses seguidos da indicação *similer* para sugerir a replicação deste padrão nos compassos subsequentes;
 - Coloquei a indicação de dinâmica *mezzoforte* no início da frase melódica.
- Elementos de ordem técnica:
 - Coloquei as indicações de dedilhações sempre que acontece uma mudança de posição;
 - Explicitiei a orientação do arco, através dos símbolos próprios para o efeito, sempre que pertinente:

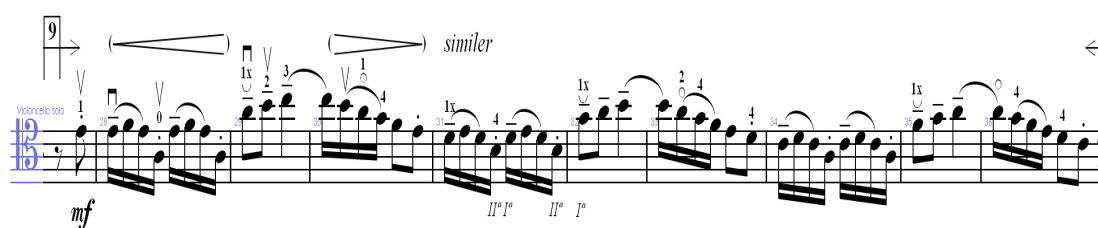


Figura V.31 Revisão dos cc. 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{sn}"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

A terceira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, é composta por cinco compassos, com início no c. 37 e termo no c. 42. Mais uma vez, é possível aferir que uma das principais características que fazem o contraste com a frase

melódica transacta diz respeito à alternância do tipo de textura do acompanhamento, sendo que aqui o acompanhamento é feito pelo baixo-contínuo. Contudo, no final da presente frase melódica é possível verificar o primeiro momento em que o *ripieno* emerge para o primeiro plano de forma isolada. A *Figura V.32* mostra o momento em que tal ocorre (c.42) e onde também se pode verificar a referida alternância ao nível da textura do acompanhamento:

Figura V.32 Compassos 40-43 da parte geral do Episódio ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A terceira frase melódica tem uma disposição tonal que já apresenta características próprias da tonalidade secundárias de Do maior, ou seja, é desenvolvida sobre uma progressão harmónica onde os graus usados são a Tónica e a Dominante (considerando na nova tonalidade secundária). Contudo, juntamente com as características ao nível do desenho melódico, esta frase é caracterizada por um sentido de hesitação que advém, primeiro, pelo facto de a tonalidade secundária ainda não estar efectivamente consumada e, segundo, pelos próprios desenhos melódico e rítmico que quebram com o sentido de continuidade desenvolvido anteriormente.

É caso para dizer que a terceira frase melódica vem embalada pela frase melódica transacta mas que marca um momento de quebra com esse discurso musical, na medida em que está conotada pelo sentido de dúvida e de hesitação. Assim, o que de expressividade se pretende é valorizar o contraste que os vários elementos (textura, tonalidade, melodia, ritmo) permitem, no sentido de rentabilizar o leque expressivo do 3º andamento.

Comparação das edições. A Figura V.33 representa a terceira frase melódica (cc. 37-42) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Esta edição não contém indicações técnicas nem expressivas, pelo que se cinge às informações ao nível musical elementar das noções de altura e duração sonoras:



Figura V.33 Compassos 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.34 representa a terceira frase melódica (cc. 37-42) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere pela introdução da indicação de dinâmica *forte* no início do c. 37:



Figura V.34 Compassos 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura V.35 representa a terceira frase melódica (cc. 37-42) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição difere pela introdução de indicações de expressividade, nomeadamente as ligaduras de expressão entre parênteses que sugerem a articulação do padrão de duas semicolcheias ligadas nos cc.40-41:



Figura V.35 Compassos 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.36 faz a representação da intenção musical interpretativa da terceira frase melódica (cc. 37-42) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

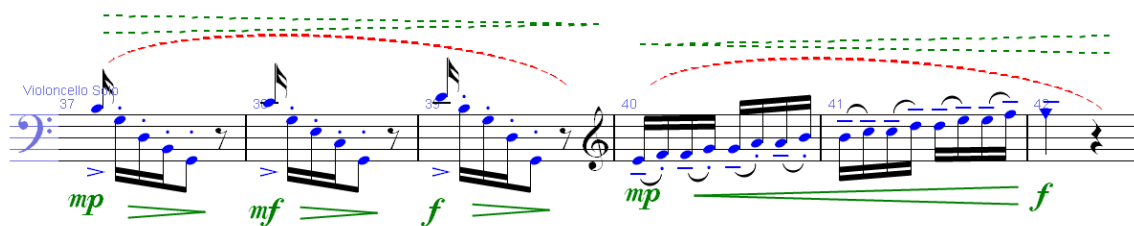


Figura V.36 AIMI aplicada aos cc. 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("asm"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

As ligaduras de expressão tracejadas mostram que, ao nível analítico da *macroperspectiva*, foram entendidos dois momentos frásicos. Os reguladores de intensidade tracejados revelam que o primeiro momento frásico tem um sentido retractor e que o segundo momento frásico tem um sentido contrário. Ou seja, no primeiro momento frásico não se percebe uma direcção expressiva concreta, resultando da repetição gradual do mesmo elemento melódico, já o segundo momento melódico apresenta uma direcção melódica ascendente que implica nitidamente o incremento da tensão expressiva com que a terceira frase melódica finaliza.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* foi concessionado o seguinte:

- No primeiro momento melódico entendeu-se que a repetição dos elementos melódicos fosse concretizada através do aumento gradual da intensidade sonora. Isto é visível através das indicações de dinâmica nos cc. 37-39;
- O segundo momento melódico foi entendido como um crescendo contínuo da intensidade sonora, assim o revelam os indicadores de dinâmica e os reguladores de intensidade sonora nos cc. 40-42.
- Ao nível analítico da *microperspectiva* dizer que foram usadas articulações no sentido de potenciar as predisposições melódicas de ambos os momentos frásicos: articulações curtas para os harpejos no primeiro momento frásico; articulações longas para os graus conjuntos no segundo momento frásico.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹³¹ e na *Sessão Experimental 2*¹³², no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.37* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram concessionadas as dedilhações consoante o critério de mudanças de posição;
 - A indicação de *vibrato* com amplitude máxima, na última nota da terceira frase melódica, revela a intenção de valorizar este momento como o destino do sentido expressivo da frase melódica.
- Conducente à técnica de arco:
 - O primeiro momento frásico é desenvolvido recorrendo ao aumento da pressão do arco para fazer o efeito desejado;
 - O segundo momento frásico é realizado pela combinação dos factores pressão e velocidade do arco:

The image shows a musical score for Viola Solo, measures 37-42. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are several horizontal bars with labels indicating technical decisions: 'UH' (Upper Hand), 'C' (Crescendo), 'P' (Piano), and 'M' (Messa di Voce). The score is annotated with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0) and bowing techniques (e.g., 'V' for vibrato, 'C' for crescendo, 'P' for piano, 'M' for messa di voce). The score is divided into measures 37, 38, 39, 40, 41, and 42. The final measure (42) ends with a double bar line and a fermata.

Figura V.37 ATIMI aplicada aos cc. 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

¹³¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹³² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela *Figura V.38*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Indiquei o início, duração e término dos dois momentos que constituem a terceira frase melódica, através dos símbolos para o efeito;
 - Introduzi as indicações de dinâmica e reguladores de intensidade sonora no sentido de evidenciar a construção expressiva a estes níveis;
 - Inseri articulações sobre as notas nos termos descritos anteriormente.
- Elementos de ordem técnica:
 - Adicionei as indicações de dedilhações de acordo com o critério de mudanças de posição;
 - Coloquei símbolos de orientação do arco sempre que pertinente:

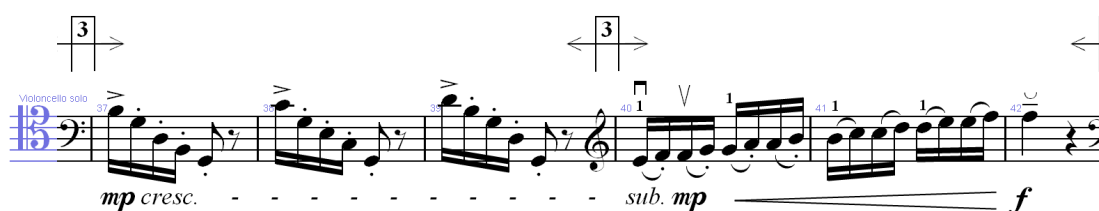


Figura V.38 Revisão dos cc. 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a⁸"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

A quarta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de 12 compassos (sensivelmente), com início no c. 43 e termo no tempo forte do primeiro tempo do c. 54. A alternância no tipo de textura do acompanhamento, bem como as aparições esporádicas do *ripieno* dentro do discurso musical solista são características que se conjugam na presente frase melódica. Esta está organizada em três momentos frásicos, sendo que o último é a repetição do segundo momento frásico. A *Figura V.39* regista o momento em que acontece a alternância do tipo de acompanhamento (cc. 36-37) e areferida aparição do *ripieno* no c. 50:



Figura V.39 Compassos 43-50 da parte geral do Episódio ("a^o"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Pode dizer-se que última frase melódica da Secção Formal "A" já se encontra praticamente na tonalidade secundária de Do maior. Isto porque os acordes utilizados (Sol maior e Do maior) sugerem este comportamento tonal, mas também a forma como o primeiro momento frásico persiste naquele que é o V grau harmónico de Do maior, seguido de um momento frásico que consubstancia uma cadência perfeita a Do maior.

Do ponto de vista da construção expressiva do discurso musical, os elementos referidos sugerem a sofisticação do acompanhamento como um aspecto determinante para o efeito. O carácter expressivo inerente a esta frase melódica é simultaneamente de sentido conclusivo e jovial.

Comparação das edições. A Figura V.40 representa a quarta frase melódica (cc. 43-54) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Verifica-se a introdução de indicações de dinâmica: a indicação de *piano* no c.51 e de *forte* entre parênteses rectos no tempo fraco do primeiro tempo do c. 54. Também se constata o recurso a ligaduras de expressão que padronizam a articulação de três semicolcheias ligadas e uma separada nos cc. 47/51. Outras indicações são os ornamentos *mordente* nos cc.47/51 e os *trillos* nos cc.49/53:



Figura V.40 Compassos 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^o"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A *Figura V.41* representa a quarta frase melódica (cc. 43-54) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort* difere: primeiro, pelo recurso à clave de Fa para toda a frase melódica; segundo, pela ausência de quaisquer tipos de indicações de dinâmica; terceiro, pelo uso da indicação de *trillo* em substituição dos ornamentos *mordente* nos cc. 47/51:

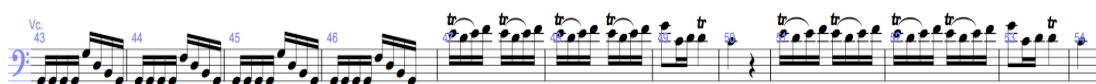


Figura V.41 Compassos 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura V.42* representa a quarta frase melódica (cc. 43-54) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Comparativamente à edição *King's Consort*, nesta acrescem as seguintes diferenças:

- As indicações de dinâmica entre parênteses, *piano* no c. 45, *forte* no c. 47;
- As ligaduras de expressão entre parênteses nos tempos fracos dos primeiros tempos dos cc. 49/53, respectivamente;
- O uso de uma linha ondulante que se prolonga à indicação de *trillo* nos cc. 49/53, respectivamente;
- A indicação técnica de *tutti* no c. 54:



Figura V.42 Compassos 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^{so}"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A *Figura II.3* faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 43-54) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

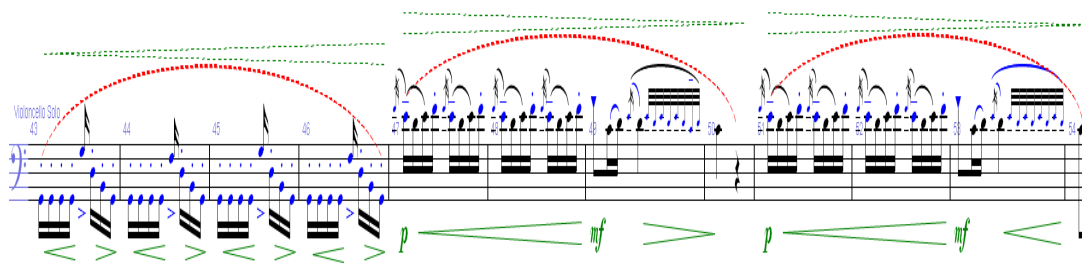


Figura V.43 AIMI aplicada aos cc. 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

As ligaduras de expressividade tracejadas mostram que, ao nível analítico da *macroperspectiva*, foram definidos três momentos frásicos, sendo que o primeiro funciona como um antecedente e o segundo como um consequente (o terceiro momento é a repetição do segundo momento).

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, referir as nuances evidenciadas pelos reguladores de intensidade no primeiro momento frásico mas principalmente a distinção que a este nível é feita entre os dois últimos momentos frásicos. Acontece que o segundo momento frásico termina em *decrescendo* para que aconteça um contraste com o terceiro momento frásico que termina em *crescendo*.

Ao nível analítico da *microperspectiva* foram adicionadas várias indicações de articulação no sentido de demonstrar as concepções efectuadas a este nível. De destacar a forma como os *trillos* são desenvolvidos e resolvidos melodicamente.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹³³ e na *Sessão Experimental 2*¹³⁴, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A Figura V.44 faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

¹³³ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹³⁴ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram concessionadas as dedilhações com base no critério de mudanças de posição;
 - Introduzi a indicação de *vibrato* com amplitude média para servir de referência a partir do c. 49.
- Conducente à técnica de arco:
 - O carácter inconclusivo do segundo momento frásico é realizado por via da diminuição dos níveis de pressão e da velocidade do arco (c. 40-50);
 - O carácter conclusivo do terceiro momento frásico é realizado por via do aumento dos níveis de pressão e da velocidade do arco (c. 40-50):

Figura V.44 ATIMI aplicada aos cc. 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.45, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término dos momentos frásicos por via da simbologia para o efeito;

- Inserir os reguladores de intensidade entre parênteses (*crescendo* e *diminuendo*) seguidos da indicação *similer* para sugerir a replicação deste padrão nos compassos subsequentes;
 - As indicações de dinâmica e os reguladores de intensidade revelam a construção expressiva que é feita a estes níveis.
- Elementos de ordem técnica:
 - Adicionei as indicações de dedilhações consoante o critério de mudança de posição e sempre que pertinente;
 - Coloquei as indicações de orientação do arco:

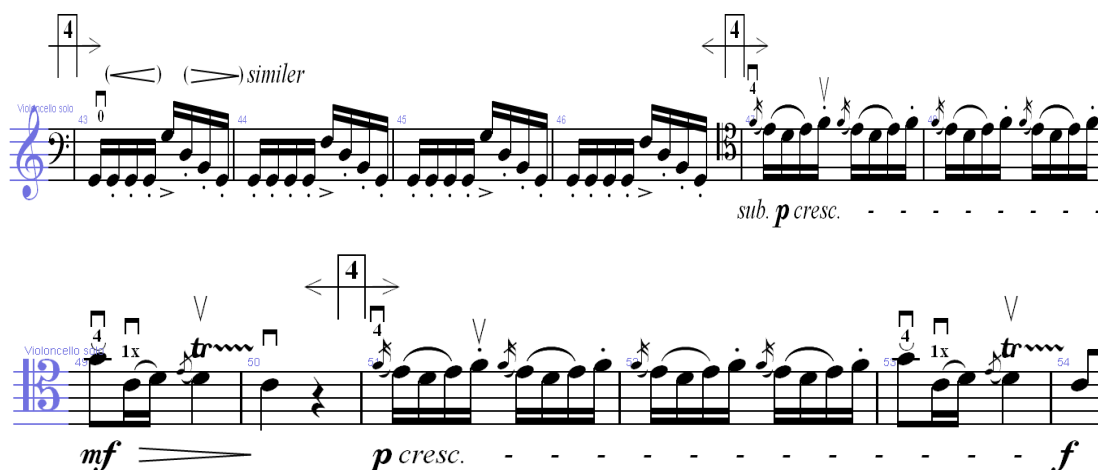


Figura V.45 Revisão dos cc. 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a^s"), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

V. 2.2 Secção Formal "B"

A Secção Formal "B", assim definida na análise formal do 3º andamento do RV 418, é a segunda Secção Formal do último andamento do concerto e é composta por um Episódio de *ritornello* ("a^r"), executado pelo *ripieno*, e um Episódio de *solo* violoncelo solo ("a^s"), desenvolvido pelo instrumento solista acompanhado pelo *ripieno*. No total, a presente Secção Formal perfaz 51 compassos, sendo que quinze pertencem ao Episódio de *ritornello* e os restantes trinta e seis pertencem ao Episódio de *solo*. No contexto formal de todo o 3º andamento, à excepção da Secção Formal "A" pelo facto de esta só ser composta por um Episódio de *ritornello*, a Secção Formal "B" é a que obtém a segunda maior

percentagem em termos de duração métrica e, consequentemente, duração temporal: 32% face aos 33% da Secção Formal "A" e aos 30% da Secção Formal "C".

Comparativamente com o sucedido na Secção Formal "A" em termos de comportamento do acompanhamento, dizer que tal constitui o primeiro factor de evidência do contraste que a Secção Formal "B" estabelece, na medida em que a textura do acompanhamento nesta é feito exclusivamente pelo baixo-contínuo.

Outro grande factor que faz o contraste com a Secção Formal anterior, é o caso de o Episódio de *ritornello* "b^f" servir para efectuar uma grande transformação ao nível tonal, nomeadamente a modulação para a tonalidade secundária que há-de servir de base para o desenvolvimento harmónico do Episódio de *solo* da presente Secção Formal. Neste caso, não só se verifica o contraste em termos tonais, como também, e principalmente, em matéria modal, sendo que o processo de modulação harmónica que aqui se relata visa estabelecer a transição entre uma tonalidade de modo maior (Do maior) e uma tonalidade modo menor (Re menor).

As consequências que, em questões de expressividade, a mudança de modo alberga, são tanto mais evidentes quando se verifica que o tipo de discurso musical com que dá início o Episódio "b^s" concretiza determinadas características musicais elementares que se traduzem num sentido expressivo mais lírico, ainda que combinado, pontualmente, com momentos de virtuosismo técnico. A forma como estes factores se combinam revela uma importante retórica na forma como se manifestam, sendo que os momentos mais líricos acontecem num sentido melódico ascendente, i. e. alusivo ao céu, e os momentos mais virtuosos acontecem num movimento melódico descendente, i. e. alusivo à terra.

O Episódio de *solo* desta Secção Formal termina no lado oposto com que começa, em matéria tonal e modal e, naturalmente, expressiva. Se no início existia a tendência para vacilar entre um tipo de discurso musical direccionado para a introspecção (sentido expressivo lírico) ou um tipo de discurso mais virado para a extrospecção (sentido expressivo virtuoso), a verdade é que no final subsiste um carácter expressivo lírico mas sem a conotação introspectiva, ao mesmo tempo que extrovertido mas sem o sentido

virtuoso. A conjugação destes elementos expressivos resulta do facto de, neste Episódio, se desenvolver uma modulação à tonalidade secundária de Fa maior.

Resumindo, a intenção expressiva desejada para este Episódio de *solo* consiste em promover formas de realçar as características musicais elementares que consubstanciam os dois pólos expressivos: o sentido lírico e o sentido virtuoso. O desenvolvimento relacional entre estes dois pólos provoca, nas primeiras frases melódicas, um carácter de indecisão face ao tipo de discurso musical a prevalecer. Contudo, por força do comportamento tonal (modulação à tonalidade secundária de Fa maior) que cada vez mais se faz presente e evidente, este carácter hesitante com que acontece no início, progressivamente desvanece e dá lugar a um carácter mais jocoso, fruto, também, da combinação de elementos dos dois pólos expressivos, tal como mencionado anteriormente.

Primeira Frase Melódica

A primeira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem cerca de onze compassos, com início no c. 69 e termo no primeiro tempo do c. 79.

Esta frase melódica faz o regresso às tonalidades menores, desta vez a tonalidade secundária de Re menor sobre a qual desenvolve uma progressão harmónica com base nos graus harmónicos mais próximos (Tónica e Dominante). O acompanhamento deixa de ter a presença esporádica do *ripieno* como complemento ao discurso musical solista, ao contrário do sucedido na Secção Formal "A", e é todo ele feito pelo baixo contínuo. Estes dois factores são suficientes para afirmar que, pelo menos ao nível musical elementar da tonalidade e da textura, a frase melódica que dá início à Secção Formal "B" ostenta um sentido contrastante com o final da Secção Formal "A".

Ao nível melódico dizer que é visível uma ligeira mudança no sentido expressivo desta frase, na medida em que inspira um carácter mais lírico e isso é sustentado pelo recurso ao contorno melódico por graus conjuntos e pelo uso de novos padrões rítmicos como as síncopas. Contudo, isto é feito de forma concertada com a presença, ainda que de forma variada e pouco constante, do "Elemento Motívico-temático I".

Para resumir, esta frase melódica foi entendida como um momento que introduz um novo sentido expressivo ao 3º andamento, mais lírico e introspectivo. Assim, as decisões a tomar ao nível expressivo e técnico estarão de acordo com a ideia de fazer inspirar um carácter diferente daquele que se concretizou no final da Secção Formal "A". Querendo aprofundar mais o sentido expressivo, esta frase faz como que uma interrogação sem contudo lhe dar uma resposta: Mudar para um sentido expressivo mais lírico ou permanecer no sentido expressivo mais virtuoso?

Comparação das edições. A Figura V.46 representa a primeira frase melódica (cc. 69-79) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Pode constatar-se a ausência de indicações que não sejam as do plano musical elementar como as noções de altura e duração sonora:



Figura V.46 Compassos 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.47 representa a primeira frase melódica (cc. 69-79) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, regista as seguintes diferenças:

- A indicação de dinâmica *forte* no início da frase melódica (c. 69);
- O recurso à clave de Fa para toda a frase melódica;
- As ligaduras de expressão que padronizam a articulação de três semicolcheias ligadas e uma separada nos cc. 75/77:



Figura V.47 Compassos 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura V.48 representa a primeira frase melódica (cc. 69-79) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- A indicação de dinâmica entre parênteses, *forte* no início da frase melódica (c. 69) e *piano* no início do c. 77;
- As ligaduras de expressão entre parênteses nos cc.72-78:



Figura V.48 Compassos 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.49 faz a representação da intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 69-79) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

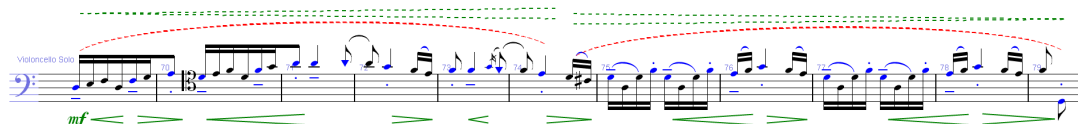


Figura V.49 *AIMI* aplicada aos cc. 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Para esta frase melódica foram entendidos dois momentos frásicos, ao nível analítico da *macroperspectiva*, tal como referem as ligaduras de expressão tracejadas. Os dois momentos frásicos constituem-se numa relação de antecedente/consequente, sendo que o antecedente contém um carácter expressivo mais lírico e o consequente faz uma combinação entre elementos motivico-temáticos anteriormente apresentados e parcelas musicais mais líricas vindas do primeiro momento frásico. Os reguladores de dinâmica tracejados mostram esta relação de antecedente/consequente dentro da primeira frase melódica.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, entendam-se os reguladores de intensidade como elementos de valorização do contorno melódico, no sentido de lhes conferir um carácter mais *cantabile*.

As articulações e acentuações agógicas, constantes no nível analítico da *microperspectiva*, servem para reforçar o contorno melódico e, em particular nos 75-76, ajudarem a fazer a distinção entre a variante do "Elemento Motivico-temático I"(c. 75) e a parcela musical de sentido expressivo mais lírico (c. 76).

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹³⁵ e na *Sessão Experimental 2*¹³⁶, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.50* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram concretizadas as dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - As indicações de *vibrato* com amplitude média servem para referenciar o tipo de *vibrato* para os momento mais líricos da frase melódica.
- Conducente à técnica de arco:
 - Os dois primeiros compassos foram considerados como uma passagem de transição entre o *ritornello* e o início do discurso musical solista. Como tal, é possível verificar que estes compassos são desenvolvidos com base numa conjuntura entre o ponto de contacto *sul tasto*¹³⁷ e a velocidade do arco, o que vai permitir o efeito desejado;

¹³⁵ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹³⁶ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

¹³⁷ Termo musical técnico usado para indicar a execução com o arco sobre o ponto ou escala dos instrumentos de corda friccionada.

-
- The image displays a musical score for 'The Wind' by Gustav Mahler. The top staff is a bass line with various articulations (accents, slurs, and fingerings) and dynamics (piano, piano crescendos, piano decrescendos). Below the bass line are several staves for piano accompaniment, including a string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and a woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela *Figura V.51*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- 369

- Inserir as indicações de orientação do arco sempre que se revelou pertinente:

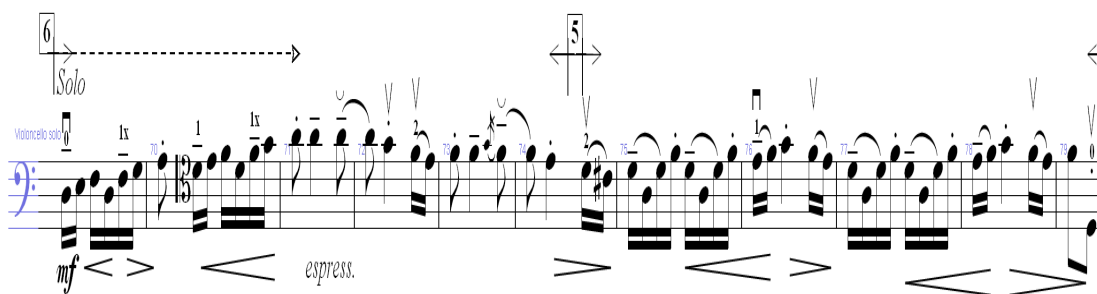


Figura V.51 Revisão dos cc. 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

A segunda frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cerca de dez compassos, com início na *anacruse* do c. 80 e termo no primeiro tempo do c. 89.

Se a primeira frase melódica deixou uma questão por responder, a segunda frase melódica afasta qualquer dúvida, contudo, sem dar resposta absoluta a tal questão. Significa que a segunda frase melódica caminha no sentido expressivo mais virtuoso e alegre, ao contrário do que tinha sido anunciado pelo carácter mais lírico e introspectivo da primeira frase melódica. Isto acontece muito por força do comportamento tonal, ou seja, nesta frase melódica existe um retorno às tonalidades de modo maior, neste caso concreto de Fa maior, o que confere uma predisposição expressiva naturalmente contrastante com a tonalidade de Re menor constante na frase melódica transacta.

Acresce a isto o facto de, num primeiro momento, o comportamento melódico ter a particularidade de se desenvolver com base na repetição de um padrão alusivo ao "Elemento Motivivo-temático I" sobre uma sequência harmónica por graus conjuntos descendente, o que provoca o efeito de desvanecimento de qualquer "dúvida" colocada anteriormente. O carácter virtuoso persiste, mas também o sentido expressivo mais lírico, desta feita, invocando um carácter mais extrospetivo e alegre.

Comparação das edições. A Figura V.52 representa a segunda frase melódica (cc. 80-89) nos termos da edição *King's Consort* (2005). A informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar das noções de altura e duração sonora. Contudo, é de destacar o uso de alguns acidentes entre parênteses, como é o caso dos *bemóis* nos cc. 82/84/85/86/88:

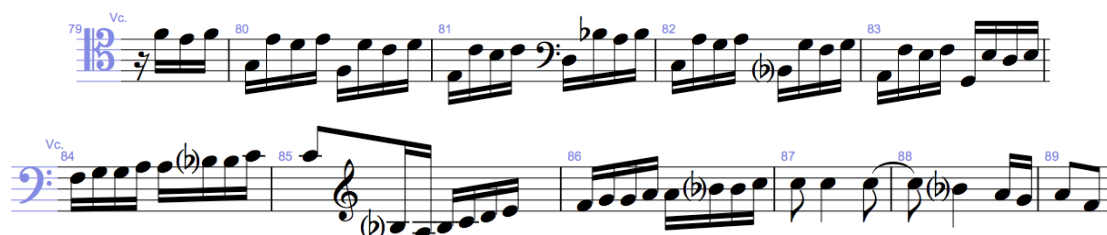


Figura V.52 Compassos 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.53 representa a segunda frase melódica (cc. 80-89) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort* difere:

- No uso da clave de Fa até ao c. 85, inclusive;
- Nas ligaduras de expressão que padronizam a articulação de uma semicólcheia separada seguida de três semicólcheias ligadas durante os cc. 80-83:

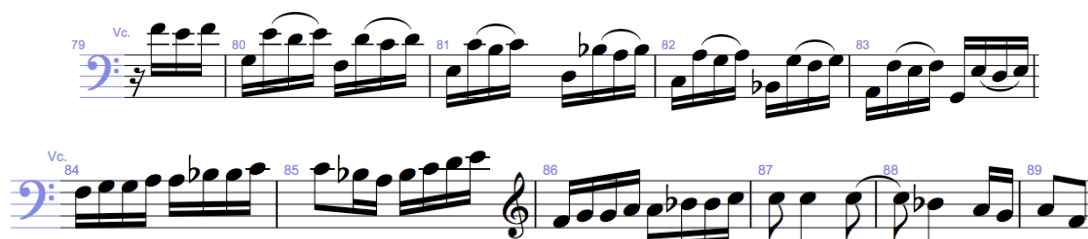


Figura V.53 Compassos 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura V.54 representa a segunda frase melódica (cc. 80-89) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- O recurso a indicação de acidentes entre parênteses, tal como o *bequadro* no c. 81;

- Nas ligaduras de expressão entre parênteses ao longo de toda a frase melódica;
- No uso da clave de Do na quarta linha no c. 85:



Figura V.54 Compassos 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.55 faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 80-89) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

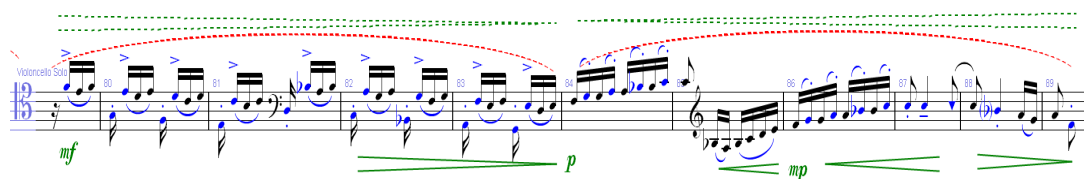


Figura V.55 AIMI aplicada aos cc. 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* é possível aferir que a frase melódica foi organizada em dois momentos frásicos, tal como transcrevem as ligaduras de expressividade tracejadas. Os reguladores de intensidade tracejados transparecem a ideia de fazer contrastar o sentido expressivo de ambos os momentos frásicos: o primeiro momento frásico dotado de um carácter virtuoso mas com um sentido expressivo decrescente, ou seja de distensão; no segundo momento, mais melodioso, um sentido expressivo ascendente, quer dizer, de incremento da tensão expressiva.

Os reguladores de intensidade existentes ao nível analítico da *mesoperspectiva* sugerem o tipo de contorno expressivo da melodia a este nível. As indicações de dinâmica regulam os

níveis de intensidade e demonstram a ideia de fazer uma distinção em termos sonoros entre o primeiro e o segundo momento frásicos.

Para complementar a concepção expressiva, é possível verificar, ao nível analítico da *microperspectiva*, as diferentes combinações ao nível da articulação e da acentuação agógica entre os dois momentos frásicos, precisamente, no sentido de enfatizar o contraste entre a componente virtuosa e a componente lírica. Também é visível a presença de duas vozes no primeiro momento frásico, sugerida pela orientação das hastes das notas. Dizer que a voz do baixo é reforçada pelo baixo-contínuo, razão pela qual esta voz contém a indicação de articulação *staccato*. A voz superior tem uma conjuntura de articulação diferente, no sentido de valorizar mais este contorno melódico face à voz do baixo. Na *Figura V.56* é possível verificar o momento em que esta situação ocorre:



Figura V.56 Compassos 80-83 da parte geral do Episódio ("b^{5m}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹³⁸ e na *Sessão Experimental 2*¹³⁹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.57* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram concretizadas as dedilhações com base no critério de mudança de posição;

¹³⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹³⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

-

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela *Figura V.58*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- 374

- No início do primeiro momento frásico, coloquei a indicação de dinâmica *mezzoforte* seguida da indicação de carácter *con spirito* no sentido de fazer contrastar a intenção expressiva com o segundo momento frásico onde inseri a indicação de dinâmica *piano* seguida da indicação de carácter *leggiero*;
 - Inseri os reguladores de intensidade para evidenciar o tipo de contorno melódico a este nível musical elementar;
 - Introduzi padrões de articulação e acentuação agógica no sentido de fazer diferenciar o tipo de contorno a este nível nos dois momentos frásicos.
- Elementos de ordem técnica:
 - Adicionei as indicações de dedilhações consoante o critério de mudança de posição e sempre que pertinente;
 - Inseri as indicações de orientação do arco sempre que se revelou necessário:

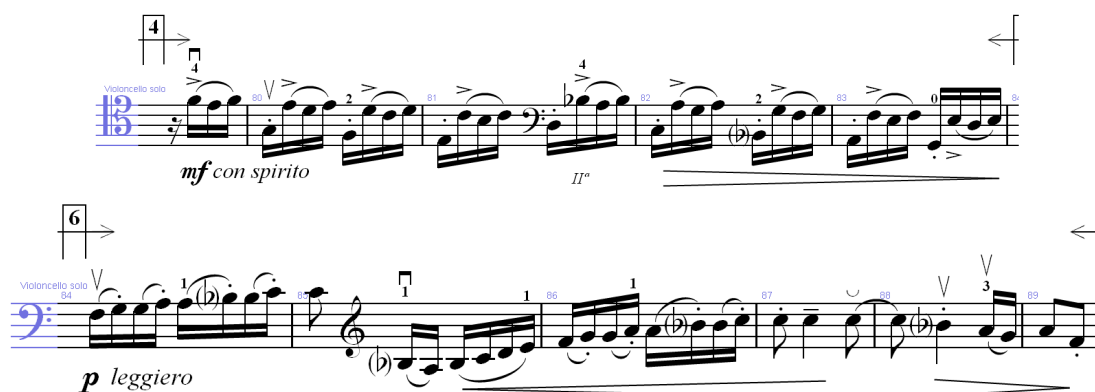


Figura V.58 Revisão dos cc. 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

A terceira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem cerca de sete compassos, com início no c. 90 com *anacruse* e termo no c. 96. Esta frase apresenta várias características já apresentadas anteriormente noutras frases melódicas. É o caso da direcção melódica descendente que marca o contorno melódico do início da frase anterior e o recurso à nota pedal no baixo existente na terceira frase melódica da Secção

Formal "A". Acresce a isto que o desenvolvimento melódico desta frase assenta na exploração do "Elemento Motívico-temático I".

Ao nível tonal, dizer que esta frase consubstancia uma sequência harmónica por graus conjuntos em direcção descendente. Este momento harmónico é o que mais enfatiza a necessidade de consagrar, através de cadência perfeita, a nova tonalidade de Fa maior, muito por força da nota pedal que é sustentada pela voz do baixo ser a fundamental da Dominante de Fa maior (Do).

Em termos de predisposição expressiva, percebi que esta frase pretende explorar o sentido virtuoso através do efeito que o golpe de arco implícito no padrão melódico (a rápida alternância entre as cordas La e Do). O facto de a nota do baixo ser reforçada pelo violoncelo solo, a juntar a isto o facto de esta ser uma corda solta e, como tal, produzir um efeito de grande reverberação sonora, faz com que se torne nítida a ideia de fazer deste momento melódico algo de aparatoso e impressionante, não só em termos de virtuosismo, como também em termos de dimensão sonora. A fazer-se desta forma, garante-se o contraste necessário para a concretização expressiva entre a presente e a seguinte frase melódica, na medida em que perfazem um sentido expressivo diferente.

Comparação das edições. A Figura V.59 representa a terceira frase melódica (cc. 90-96) nos termos da edição *King's Consort* (2005). A informação fornecida por esta edição limita-se ao plano musical elementar das noções de altura e duração sonoras:



Figura V.59 Compassos 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.60 representa a terceira frase melódica (cc. 90-96) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort* difere pelo uso da clave de Fa desde o c. 90 até ao final da frase melódica:



Figura V.60 Compassos 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Peters (1968).

A Figura V.61 representa a terceira frase melódica (cc. 90-96) nos termos da edição Ricordi (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- O uso de ligaduras de expressão entre parênteses que organizam em padrões melódicos a articulação de uma semicolcheia separada seguida de três semicolcheias ligadas (cc. 90-95);
- A alternância de claves entre a clave de Fa e a clave de Sol (cc. 90-93):



Figura V.61 Compassos 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.62 faz a representação da intenção musical interpretativa da terceira frase melódica (cc. 90-96) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

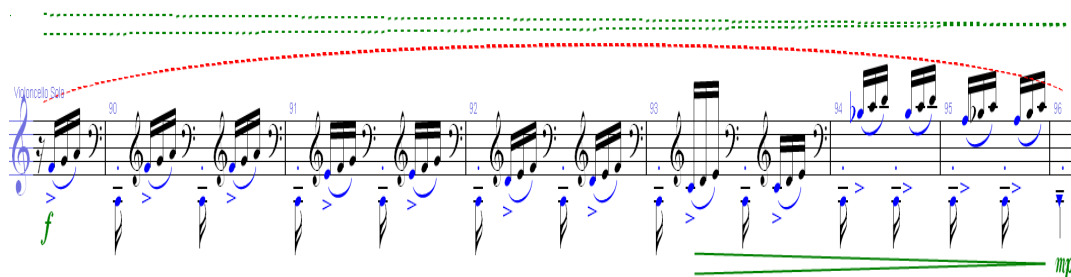


Figura V.62 *AIMI* aplicada aos cc. 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Tal como descrevem a ligadura de expressão tracejada e o regulador de intensidade *decrescendo* tracejado ao nível analítico da *macroperspectiva*, verifica-se que a frase melódica foi encarada como um momento único e sem uma direcção expressiva resolutiva, i. e. que não tem conclusão em si própria.

Como forma de garantir o volume sonoro idealizado para esta frase melódica, verifica-se que ao nível analítico da *mesoperspectiva* foi sugerida a indicação de dinâmica *forte*. Só a partir do c. 93 é que consta um regulador de intensidade *decrescendo* para ajudar a efectivar a ideia não resolutiva da frase, terminando esta no nível dinâmico de *mezzo piano*.

Ao nível analítico da *microperspectiva* destaca-se a acentuação agógica sobre a nota do c. 96 como evidência de que a frase melódica funciona como um todo e cujo sentido expressivo se direcciona para esta nota. As articulações configuram um padrão que é repetido por força do enquadramento melódico, contudo, destaca-se a separação das hastes das notas, bem como das suas orientações, num sinal de presença de duas vozes melódicas.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁴⁰ e na *Sessão Experimental 2*¹⁴¹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.63* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As dedilhações foram concebidas tendo em conta o critério de mudança de posição.

¹⁴⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁴¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Conducente à técnica de arco:
 - O golpe de arco tal como configurado, começando para cima, ajuda a uma execução mais natural (em termos de movimentação) e favorece o tipo de contorno expressivo imposto pela configuração das articulações;
 - A configuração das notas Do índice 1 está feita por forma a garantir a rápida transição de corda e para recuperar a quantidade de arco que é gasta nas notas ligadas para baixo;
 - A partir do c. 93 há um decréscimo gradual dos índices da pressão e da velocidade do arco, no sentido de permitir fazer o efeito sonoro de *decrecendo* previsto:

The image displays a musical score for a cello solo, specifically measures 90-96. The score is written in treble and bass clefs. Below the staves, there are four horizontal bars representing different parameters of the ATIMI technique: a green bar, a yellow bar, a pink bar, and a blue bar. The pink bar contains a sequence of notes labeled 'p' and 'G', and the blue bar contains a sequence of notes labeled 'x' and '-'. The bottom section of the score, starting at measure 93, shows a decrescendo, with a pink bar labeled 'dim.' and a blue bar labeled 'dim.'.

Figura V.63 ATIMI aplicada aos cc. 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{sn}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.64, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Inserir as indicações de início, duração e término da frase melódica por via dos signos para o efeito;
 - Introduzi a indicação de dinâmica *forte*, seguida da indicação de carácter *con spirito* para fazer luz sobre a intensidade sonora pretendida e o carácter expressivo conducente a esta frase melódica;
 - No final da frase, inseri um regulador de intensidade *decrescendo* para dizer sobre o efeito não conclusivo da frase melódica;
 - Adicionei o símbolo de acentuação agógica na última nota da frase como referência a ter em termos de condução expressiva.
- Elementos de ordem técnica:
 - Adicionei as indicações de orientação do arco no sentido de exemplificar a forma como o golpe de arco deve ser executado a este nível;
 - Inserir as indicações de dedilhações de acordo com o critério de mudança de posição e sempre que pertinente:

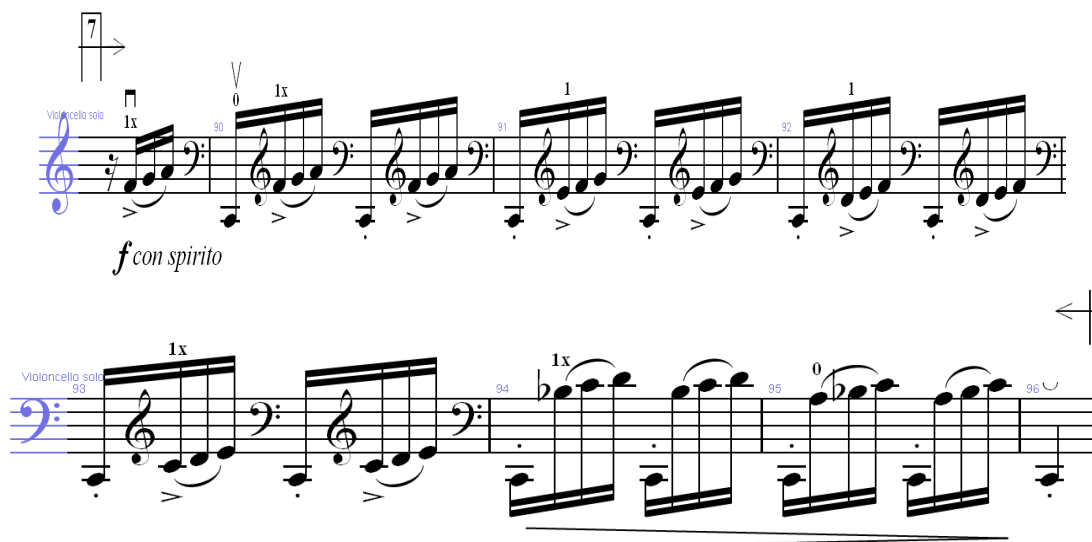


Figura V.64 Revisão dos cc. 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

A primeira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem sensivelmente nove compassos, com início no c. 97 com *anacruse* e termo no tempo forte do primeiro tempo do c. 105. Esta frase poder-se-á considerar uma forma de variação da ideia implícita nos contornos mais líricos das frases melódicas da Secção Formal "B". Primeiro, porque o contorno melódico é feito na direcção ascendente, tal como acontece com todos os momentos líricos da Secção Formal "B" e ao contrário dos momentos mais virtuosos, que são efectuados na direcção melódica descendente. Segundo, porque tem características aos níveis rítmico e melódico semelhantes às dos momentos líricos, ou seja, o recurso aos mesmos valores rítmicos, com particular destaque para o uso de sínkopas, e o recurso ao mesmo tipo de contorno melódico.

Em termos tonais, sendo esta a última da Secção Formal "B", e na senda daquilo que vinha sendo construído a este nível, esta frase melódica vai terminar por fazer a cadência perfeita à tão anunciada tonalidade secundária de Fa maior. Não antes de fazer uma cadência interrompida no meio da progressão harmónica que lhe subjaz, conferindo-lhe uma intensidade maior na forma como se desenvolve a força gravitacional em torno da Tónica.

Posto isto, dizer em termos de concepção expressiva que esta frase consubstancia um momento de alívio face à turbulência causada na frase anterior. Fá-lo através do seu contorno melódico jocoso, de carácter lírico e um pouco brincalhão.

Comparação das edições. A Figura V.65 representa a quarta frase melódica (cc. 97-105) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Não se constata outras indicações que não sejam da pertença do plano musical elementar, como as noções de altura e duração:



Figura V.65 Compassos 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.66 representa a quarta frase melódica (cc. 97-105) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere no uso de uma indicação de dinâmica *mezzoforte* no início da frase melódica (mais precisamente na *anacruse* para o c. 97):



Figura V.66 Compassos 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura V.67 representa a quarta frase melódica (cc. 97-105) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição difere: pela introdução de ligaduras de expressão entre parênteses ao longo dos cc- 97 (com *anacruse*)-104; pelo uso da clave de Sol no c. 99; pela indicação de dinâmica *forte* entre parênteses no c. 105; pela indicação de *tutti* no c. 105:



Figura V.67 Compassos 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

A Figura V.68 representa a nota de rodapé nos termos da edição *Ricordi* (1970):



Figura V.68 Nota de rodapé da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.69 faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 97-105) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

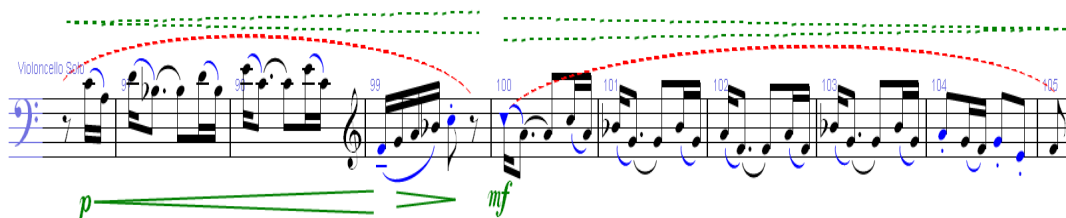


Figura V.69 *AIMI* aplicada aos cc. 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^{so}"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* foram entendidos dois momentos frásicos que configuram uma relação de antecedente/consequente dentro da frase melódica. Assim o demonstram as ligaduras de expressão tracejadas que demarcam o espaço dos momentos melódicos e os reguladores de intensidade tracejados que anunciam o sentido expressivo dos mesmos.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* dizer que o nível dinâmico que dá início à última frase melódica da Secção Formal "B" é o de *piano*, no sentido de incrementar a ideia de contraste com a frase anterior e de incutir um sentido expressivo marcado pela hesitação e dúvida.

O sentido de dúvida e de hesitação persistem na segunda metade da frase melódica e serão estes pressupostos expressivos que, evidenciados pela configuração da articulação ao nível analítico da *microperspectiva*, irão enfatizar a necessidade de fazer cadência perfeita a Fa maior, no exacto momento em que o formato da articulação varia (c. 105).

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁴² e na *Sessão Experimental 2*¹⁴³, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A Figura V.70

¹⁴² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁴³ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram introduzidas as referências de dedilhações com base no critério de mudança de posição;
 - As indicações de *vibrato* surgem como forma de referência a ter para o desenvolvimento técnico a este nível.
- Conducente à técnica de arco:
 - Para permitir a execução eficaz do sentido expressivo lírico inseri as indicações ao nível da distribuição do arco que demonstram o uso completo do arco para o efeito;
 - No início da frase é possível constatar que o ponto de contacto do arco com a corda é *sul tasto*, o que vai permitir realizar o efeito de dúvida e hesitação dadas as características sonoras próprias deste tipo de recurso técnico;
 - As nuances desejadas ao longo do contorno melódico são feitas através da variação da pressão do arco, com particular destaque para o final da frase onde a configuração a este nível estabiliza, por forma a garantir a execução da cadência perfeita nos termos desejados:

The image shows a musical score for a solo cello part, measures 97-105. The score includes a staff with notes, fingerings, and vibrato markings. Below the staff are four horizontal bars representing technical parameters: a red bar for bow distribution (x to +), a green bar for bow pressure (OH, UH, M, C), a pink bar for bow speed (M, P, M), and a blue bar for bow contact point (x to +).

Figura V.70 ATIMI aplicada aos cc. 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela *Figura V.71*, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Inseri os reguladores de intensidade entre parênteses para indicar o tipo de contorno melódico a este nível;
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase melódica através dos símbolos próprios para o efeito;
 - Inseri a indicação de dinâmica *piano*, seguida da indicação de carácter *leggiero* para aludir ao carácter expressivo da frase melódica (as restantes indicações servem para dar referências a este nível).
- Elementos de ordem técnica:
 - Coloquei os símbolos de orientação do arco para fazer perceber a conjuntura técnica a este nível;
 - Inseri referências de dedilhações com base no critério de mudanças de posição e sempre que pertinente:



Figura V.71 Revisão dos cc. 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

V.2.3 Secção Formal "C"

A Secção Formal "C", assim definida na análise formal do 3º andamento do *RV 418*, é a terceira Secção Formal do último andamento do concerto e é composta por um Episódio de *ritornello* ("a^r"), executado pelo *ripieno*, e um Episódio de *solo* violoncelo solo ("a^s"), desenvolvido pelo instrumento solista acompanhado pelo *ripieno*. No total, a presente Secção Formal perfaz 49 compassos, sendo que dez dos quais pertencem ao Episódio de *ritornello* e os restantes trinta e nove pertencem ao Episódio de *solo*. No contexto formal

de todo o 3º andamento, à excepção da Secção Formal "A'" pelo facto de esta só ser composta por um Episódio de *ritornello*, a Secção Formal "C" é a que obtém a menor percentagem em termos de duração métrica e, consequentemente, de duração temporal: 30% face aos 33% da Secção Formal "A" e aos 32% da Secção Formal "B".

Esta Secção Formal significa o retorno à atmosfera expressiva do início do 3º andamento. Isto advém da conjuntura de dois factores mais relevantes:

- Primeiro, no plano tonal, esta Secção Formal faz o regresso à tonalidade principal de La menor. Isto é efectuado durante aquele que é o Episódio de *ritornello* ("c'") mais curto e mais instável ao nível de comportamento harmónico. Em dez compassos são perceptíveis três tonalidades, começando pela tonalidade legada pela Secção Formal "B" (Fa maior), passando pela relativa menor desta (Re menor) e terminando com o reencontro com a tonalidade principal do *RV 418* (La menor), que não mais, até ao final do andamento, haverá de deixar;
- Segundo, no plano motivico-temático, o que acontece é a utilização de elementos motivico-temáticos expostos na primeira Secção Formal, embora dispostos com novas configurações.

O último Episódio de *solo* do 3º andamento e, consequentemente, do concerto, é conotado por um forte cariz de virtuosismo. O motivo para isto é, por um lado, a forma como as frases melódicas são exploradas, por outro lado, a forma como os recursos técnicos do violoncelo são explorados. No primeiro caso, dizer que as frases melódicas assumem um sentido retórico, na medida em que, no todo das frases melódicas, configuram uma representação de ascensão às alturas e, depois de atingido o ponto mais elevado, de retorno ao plano mais térreo. Isto é visível ao nível das direcções melódicas das frases. Acresce uma exploração dos recursos técnicos do violoncelo que enfatizam a representação metafórica descrita, manifesta ao nível dos vários golpes de arco, pela exploração do registo mais agudo do violoncelo e pela introdução de notas duplas.

O sentido que faço desta conjuntura corresponde à ideia de afirmar o violoncelo enquanto instrumento com potencial solista. Através do tipo de escrita e da forma como os recursos

técnicos são explorados, parece-me clara a intenção de Vivaldi em querer projectar o violoncelo a um plano que, à época, era quase exclusivo do violino. Os recurso a contornos melódicos de direcção ascendente e o alcance do registo agudo do violoncelo, ou seja, do registo do violino, são representativos disso mesmo.

Outro factor de contraste com a Secção Formal "B", que também consubstancia a ideia de retorno à ambiência expressiva original, é o tipo de sofisticação do acompanhamento no Episódio de *solo*. Refiro-me às transições entre um acompanhamento feito à base do baixo-contínuo e um acompanhamento feito à base dos violinos e violas d'arco, especificamente à forma como estas coadjuvam o sentido expressivo retórico descrito em cima.

Finalmente, dizer que se perspectivou a valorização do sentido virtuoso para este final do discurso solista, ao encontro da ideia de consumação do violoncelo enquanto instrumento com potencial solista.

Primeira Frase Melódica

A primeira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem cerca de oito compassos de duração, com início no c. 115 com *anacruse* e termo no primeiro tempo do c. 122.

O que mais distingue esta frase da frase melódica anterior é o facto de, nesta, acontecer o retorno ao carácter expressivo do início do 3º andamento. Primeiro, porque surge na mesma tonalidade que pauta o início do andamento (a tonalidade principal de La menor), segundo, porque invoca os mesmos elementos musicais da primeira frase melódica do Episódio "a^s" (baseados no "Elemento Motívico-temático I).

Outra particularidade interessante, é o facto de, ao contrário do sucedido no Episódio "b^s", as frases melódicas de cariz virtuoso ocorrerem na direcção melódica ascendente, e isto é uma situação que se vai repetir noutras frases melódica do Episódio "c^s". Identificado este elemento, juntamente com os elementos expostos anteriormente, não restam dúvidas de que o presente Episódio está predisposto para revigorar o sentido virtuoso que definiu o

início do andamento em detrimento do sentido expressivo lírico induzido na Secção Formal "B".

Uma progressão harmónica do tipo Tónica-Sub-Dominante-Tónica é quanto basta para explorar o "Elemento Motivico-temático I" numa condução melódica ascendente. É assim que se desenvolve a primeira frase melódica do Episódio "C", o último do 3º andamento e, também, do *RV 418*.

Comparação das edições. A *Figura V.72* representa a primeira frase melódica (cc. 115-122) nos termos da edição *King's Consort* (2005). É possível constatar a ausência de indicações de expressividade e de indicações técnicas. A informação predominante configura-se ao plano musical elementar das noções de altura e duração sonoras. Acrescem as ligaduras de expressão que padronizam a articulação de três semicolcheias ligadas, seguidas de uma semicolcheia separada (cc.115/117/119/120/121):



Figura V.72 Compassos 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A *Figura V.73* representa a primeira frase melódica (cc. 115-122) nos termos da edição *Peters* (1968) que, relativamente à edição *King's Consort*, acresce pela introdução da indicação de dinâmica *forte* entre parênteses na *anacruse* para o c. 116:



Figura V.73 Compassos 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura V.74* representa a primeira frase melódica (cc. 115-122) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, dizer que nesta edição acresce a indicação *solo* no início da frase melódica (*anacruse* para o c.115):



Figura V.74 Compassos 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.75 faz a representação da intenção musical interpretativa da primeira frase melódica (cc. 115-122) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

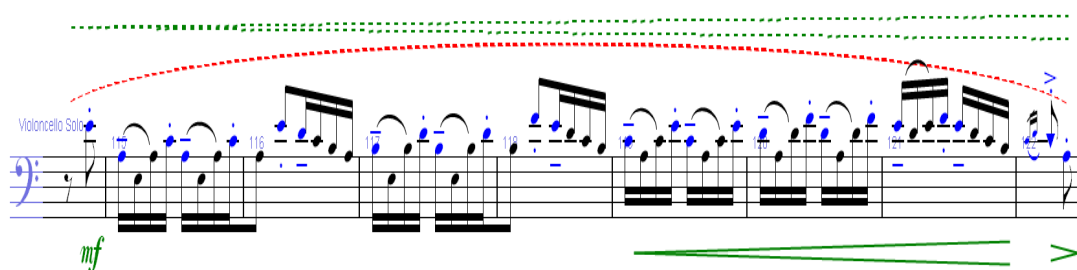


Figura V.75 *AIMI* aplicada aos cc. 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Através da disposição da ligadura de expressão tracejada, é possível aferir que, ao nível analítico da *macroperspectiva*, a primeira frase melódica do último Episódio de *solo* do *RV 418* foi pensada como um momento único e contínuo. O sentido expressivo desta frase melódica é o de causar tensão expressiva, assim o determina o regulador de intensidade *crescendo*.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* verifica-se a presença do indicador de dinâmica *mezzoforte* e de dois reguladores de intensidade sonora (*crescendo* e *diminuendo*) nos três últimos compassos da frase melódica, no sentido de significarem a forma expressiva como a frase se desenvolve a estes níveis musicais elementares.

A principal evidência expressiva, em termos da *microperspectiva* diz respeito à configuração das hastes das notas que faz antever a intenção de distinção entre duas vozes melódicas: as notas com hastes para baixo respeitam à primeira voz melódica; as notas com hastes para cima referem-se à segunda voz melódica. Também ao nível da articulação

foram concessionadas as notas por forma a caracterizarem as vozes melódicas a este nível. No final da frase melódica, mais precisamente no último compasso, verifica-se a presença de uma *acciaccatura* de duas semicolcheias sobre a nota que tem a acentuação agógica, que serve para indicar o ponto expressivo ao qual aflui toda a direcção expressiva da frase melódica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁴⁴ e na *Sessão Experimental 2*¹⁴⁵, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.76* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram configuradas as dedilhações conforme o critério de mudança de posição. De destacar o uso do primeiro dedo em posição de travessão no terceiro compasso por esta ser a forma mais eficaz de concretizar o discurso melódico;
 - Foram introduzidas indicações de *vibrato* com amplitude média sobre a *anacruse* para o primeiro compasso, sobre o tempo fraco do primeiro tempo do segundo compassos e sobre o tempo fraco do primeiro tempo do quarto compasso, no sentido de enfatizar a presença do contorno melódico feito a duas vozes.
- Conducente à técnica de arco:
 - Pela razão de se recorrer ao "Elemento Motívico-temático I" para o desenvolvimento da presente frase melódica, também ao nível da configuração técnica foram usados os mesmos parâmetros, no sentido de reforçar esta mesma ideia. Assim, é possível verificar que a execução desta

¹⁴⁴ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁴⁵ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

frase melódica é concretizada, principalmente, aos níveis da pressão e da velocidade do arco:

Figura V.76 ATIMI aplicada aos cc. 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.77, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase melódica, através da simbologia definida para o efeito;
 - Introduzi a indicação de dinâmica *mezzoforte*, seguida da indicação de carácter *con spirito* para fazer alusão ao carácter inicial do 3º andamento;
 - Na segunda metade da frase melódica, introduzi a indicação de dinâmica *crescendo* até *forte* para evidenciar o sequência expressiva a este nível musical elementar;
 - No final da frase, inseri uma *acciacatura* de duas semicolcheias sobre a primeira nota – que tem acentuação agógica – no sentido enfatizar este ponto como o destino de toda a condução expressiva desde o início da frase;
 - Foram introduzidas articulações sobre as notas, no sentido de elucidar a concepção expressiva feita a este nível.

- Elementos de ordem técnica:
 - Foi assinalado o início do discurso musical solista, no início da frase melódica, por via da introdução da indicação *Solo*;
 - Adicionei as indicações de dedilhações consoante o critério de mudança de posição e sempre que pertinente;
 - Foram introduzidos símbolos alusivos à orientação do arco para informar sobre a execução melódica a este propósito técnico:

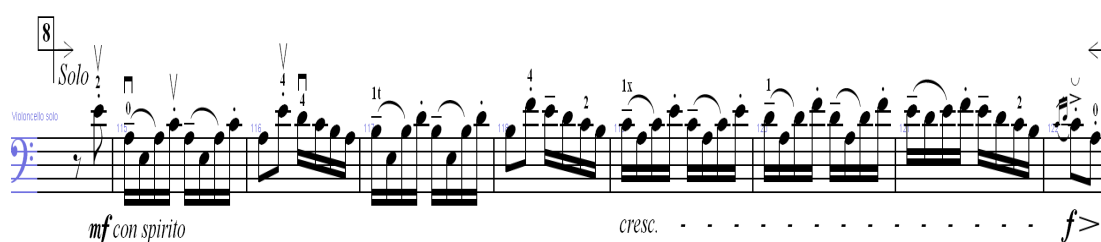


Figura V.77 Revisão dos cc. 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Segunda Frase Melódica

A segunda frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de, sensivelmente, dez compassos, com início na *anacruse* para o c. 123 e termo no primeiro tempo do c. 132.

Foi referida anteriormente, por ocasião da análise da terceira frase melódica do Episódio "b^s", a presença de uma combinação de várias características apresentadas anteriormente em outras frases melódicas. Nem de propósito, a presente frase melódica revela a concretização deste mesmo processo de composição. Primeiro, dizer que o desenvolvimento é feito com recurso à exploração melódica do "Elemento Motívico-temático I" mas, agora, contornado por uma direcção melódica ascendente, de acordo com a nova configuração atribuída a este elemento expressivo referida aquando da análise da frase melódica transacta. Outro elemento melódico combinado, e que já esteve presente anteriormente, é a presença de uma nota pedal (La), desta vez dobrada à distância intervalar de uma oitava entre a voz do violoncelo solo e a do acompanhamento.

Em termos de construção tonal, dizer que esta frase melódica se mantém na tonalidade principal de La menor e fá-lo através de uma progressão harmónica sobre a nota pedal La.

Do ponto de vista da construção da narrativa sonora não restam dúvidas sobre a funcionalidade expressiva da combinação destes elementos: a segunda frase melódica da última Secção Formal do *RV 418* pretende enfatizar o sentido virtuoso desta obra musical, através da exploração de novas combinações ao nível musical elementar.

A forma como esta frase melódica se desdobra em termos de direcção melódica, sendo que há uma parte da melodia que se desloca em altura na direcção ascendente e que há outra que se mantém persistentemente no mesmo nível de altura, sugere a combinação dos dois elementos retóricos mencionados anteriormente: o céu e a terra.

Comparação das edições. A Figura V.78 representa a segunda frase melódica (cc. 123-132) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Nesta edição não existem outras indicações que não sejam do foro do plano musical elementar, mais precisamente as noções de altura e duração sonora:



Figura V.78 Compassos 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.79 representa a segunda frase melódica (cc. 123-132) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, difere: primeiro, pelo recurso à clave de Sol durante toda a frase melódica; segundo, pelas indicações de dinâmica entre parênteses, nomeadamente o *piano* na *anacruse* para o c. 123, o *crescendo* no c. 124 e o *forte* no c. 132:

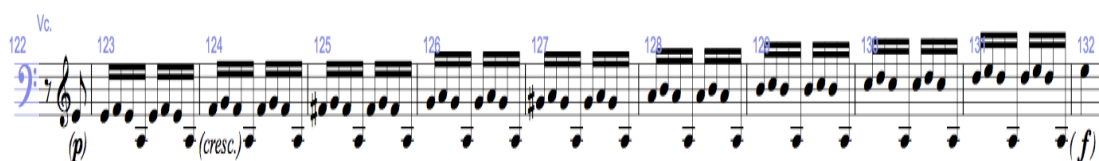


Figura V.79 Compassos 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Peters (1968).

A Figura V.80 representa a segunda frase melódica (cc. 123-132) nos termos da edição Ricordi (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição difere pelo uso da clave de Sol para toda a frase melódica e pelas ligaduras de expressão entre parênteses que padronizam a articulação de três semicolcheias ligadas seguidas de uma semicolcheia separada durante os cc. 123-131:



Figura V.80 Compassos 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.81 faz a representação da intenção musical interpretativa da segunda frase melódica (cc. 123-132) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

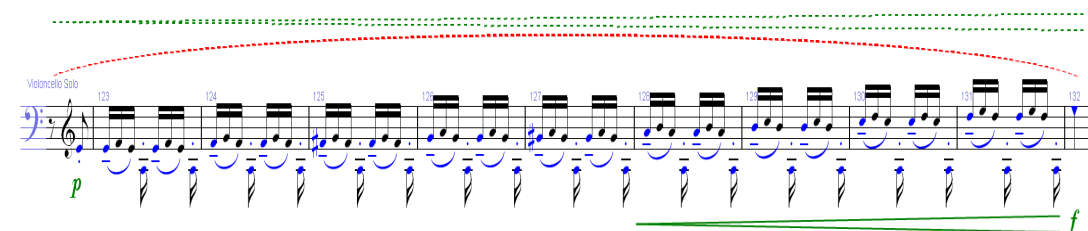


Figura V.81 AIMI aplicada aos cc. 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Por se tratar de um desenvolvimento melódico padronizado e sequencial, esta frase melódica foi concebida como um todo. Assim o exemplifica a ligadura de expressão tracejada que delimita o início e o fim da segunda frase melódica do Episódio "c^{sn}" ao nível

analítico da *macroperspectiva*. O sentido desta frase foi entendido como impulsionador de tensão expressiva, por esta razão foi indicado o regulador de expressividade *crescendo* ao longo de toda a frase melódica.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva* destacam-se as indicações de dinâmica *piano*, no início da frase, e de *forte*, no final da frase, separadas por um regulador de intensidade *crescendo* que marca a ideia de incrementar a intensidade sonora no final da frase melódica, no sentido de enfatizar a tensão expressiva que se pretende.

Ao nível analítico da *microperspectiva* é possível verificar a presença de duas vozes na constituição da exposição melódica. Pode dizer-se que uma tem um comportamento móvel (as notas cuja orientação das hastes se encontra para cima), na medida em que se direccionam melodicamente na forma ascendente, e outra tem um comportamento estático (as notas que têm as hastes para baixo) por se tratarem da nota pedal referida anteriormente. A reforçar esta ideia estão as configurações ao nível da articulação que pretendem fazer uma distinção clara entre as duas vozes que constituem esta frase melódica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁴⁶ e na *Sessão Experimental 2*¹⁴⁷, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.82* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram concebidas as indicações de dedilhações consoante o princípio da mudança de posição.

¹⁴⁶ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁴⁷ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Conducente à técnica de arco:
 - Por se tratar de uma sequência à base da repetição do mesmo elemento melódico numa conjuntura expressiva que se quer ascendente, as indicações em termos de técnica de arco prevalecem aos níveis da pressão e da velocidade do arco, como forma de concretizar a ideia de aumentar gradualmente a intensidade expressiva:

The image displays a musical score for a cello solo, measures 123-132. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes, often beamed in groups of four. Above the staff, there are ATIMI (Arco, Técnica, Intensidade, Movimento, Intensidade) annotations. These include:

- Arco (A):** Indicated by 'V' (arco) above the first note of each group.
- Técnica (T):** Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.
- Intensidade (I):** Dynamic markings include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo) in pink boxes.
- Movimento (M):** A 'cresc.' marking is in a blue box.
- Intensidade (I):** A 'cresc.' marking is in a blue box.

 The score is divided into two systems. The first system covers measures 123-130, and the second system covers measures 131-132. The final measure (132) ends with a double bar line and a fermata.

Figura V.82 ATIMI aplicada aos cc. 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sa}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.83, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase melódica através dos símbolos próprios para o efeito;
 - Para exemplificar a construção expressiva ao nível da intensidade sonora, introduzi as indicações de dinâmica *piano*, no início da frase melódica, e de *forte*, no final da frase melódica, separadas por uma indicação de intensidade do tipo *crescendo poco a poco*;

- Foram acrescentadas articulações às notas, bem como o símbolo de acentuação agógica na última nota, para elucidar sobre a configuração realizada a estes níveis musicais.
- Elementos de ordem técnica:
 - Adicionei as indicações de dedilhações de acordo com o critério de mudança de posição e sempre que pertinente;
 - As indicações de orientação do arco servem para exemplificar o tipo de golpe de arco a usar para a execução do padrão melódico que dá o mote ao desenvolvimento da frase melódica:

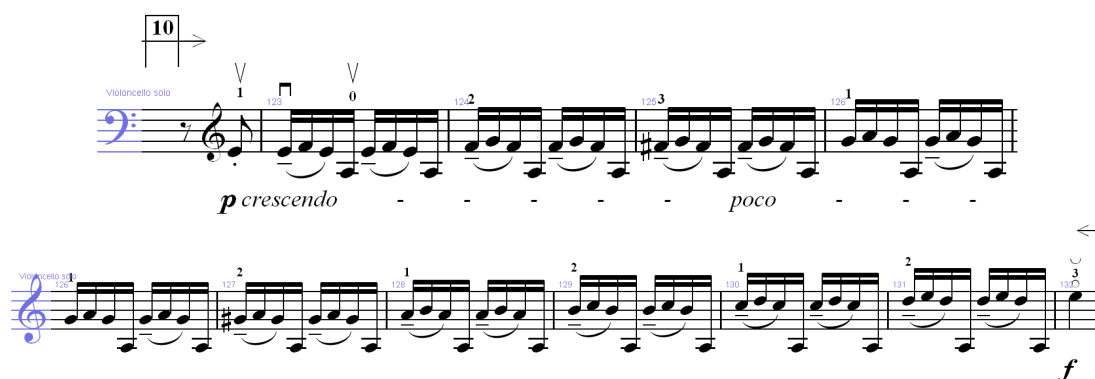


Figura V.83 Revisão dos cc. 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Terceira Frase Melódica

A terceira frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cerca de três compassos, com início no c. 133 com *anacruse* e termo no primeiro tempo do c. 135.

Decidi classificar este momento do discurso musical como uma frase melódica pela sua relevância em termos simbólicos dentro daquilo que é a construção melódica de todo o *RV 418*. Refiro-me às características melódicas, designadamente em termos de registo e de altura sonora, que marcam o ponto mais alto de todo o concerto. A carga simbólica que este momento melódico acarreta supera a característica mais evidente de curta duração, na medida em esta frase melódica ocorre na sequência de duas frases melódicas de carácter

virtuoso e com direcção melódica ascendente. A terceira frase melódica marca o momento em que, retomando os conceitos retóricos anteriormente mencionados, atinge os céus, numa representação clara do clímax expressivo de todo o discurso musical, não só do 3º andamento, como também de todo o concerto.

As suas principais características elementares, para lá da principal que é a característica simbólica, são a repetição melódica e a presença de dois efeitos potenciadores da carga expressiva inerente a este momento melódico (os *trillos*). O carácter desta frase é de contemplação e de vitória, bem entendida a forma como foi atingido o ponto mais elevado nesta altura do discurso musical.

Comparação das edições. A Figura V.84 representa a terceira frase melódica (cc. 133-135) nos termos da edição *King's Consort* (2005). As indicações disponíveis nesta edição restringem-se ao plano musical elementar das noções de altura e duração sonoras. Referir, também, a indicação de *trillo* sobre os primeiros tempos dos cc. 133/134:



Figura V.84 Compassos 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{sn}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.85 representa a terceira frase melódica (cc. 133-135) nos termos da edição *Peters* (1968) que, comparativamente à edição *King's Consort*, não apresenta quaisquer diferenças:



Figura V.85 Compassos 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo (*c^s*), da Secção formal C, do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A *Figura V.86* representa a terceira frase melódica (cc. 133-135) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista as seguintes diferenças:

- Ligaduras de expressão que articulam três semicolcheias (*anacruses* para os cc. 133/134;
- Adição de uma linha ondulante que se prolonga à indicação de *trillo* nos primeiros tempos dos cc. 133/134:



Figura V.86 Compassos 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A *Figura V.87* faz a representação da intenção musical interpretativa da terceira frase melódica (cc. 133-135) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

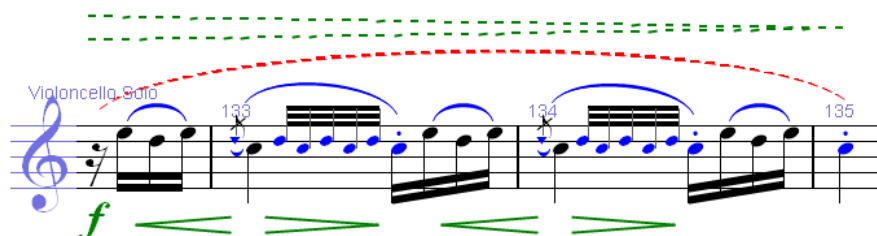


Figura V.87 AIMI aplicada aos cc. 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo (c^s), da Secção formal C do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A ligadura de expressão tracejada, ao nível analítico da *macroperspectiva*, demonstra a ideia de fazer desta frase um momento conjunto e uniforme. O regulador de intensidade *decrescendo* demonstra o carácter resolutivo desta frase.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, dizer que a indicação de dinâmica *forte* vai ao encontro da intensidade sonora desejável para cumprir os requisitos expressivos delineados

para este momento melódico. Os reguladores de intensidade *crescendo* e *decrescendo* são reveladores das nuances pretendidas a este nível.

Ao nível analítico da *microperspectiva* o que mais relevante se projectou foi a ênfase do efeito de *trillos*, através da discriminação da forma melódica como estes são realizados. Como complemento, foram introduzidas *acciaccaturas* de semicolcheias com acentuação agógica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁴⁸ e na *Sessão Experimental 2*¹⁴⁹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.88* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - As indicações de dedilhações foram concebidas segundo o critério de mudança de posição;
 - A última nota da frase melódica foi concessionada com a indicação de *vibrato* com grande amplitude.
- Conducente à técnica de arco:
 - Para concretizar as ideias expressivas definidas para este momento melódico foram configurados os níveis elementares da técnica de arco no sentido de permitirem o maior volume sonoro possível;
 - As nuances inerentes ao nível melódico foram projectadas ao nível da pressão do arco:

¹⁴⁸ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁴⁹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

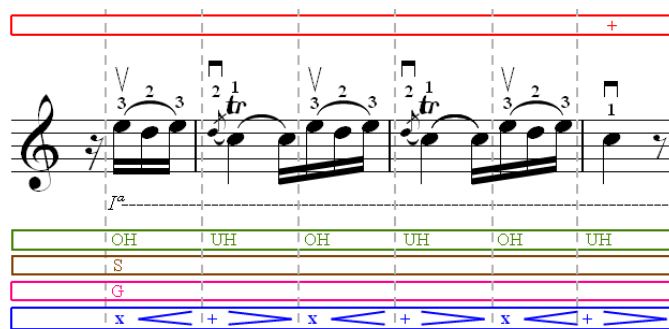


Figura V.88 ATIMI aplicada aos cc. 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.89, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase melódica através dos signos para o efeito;
 - Inserir os reguladores de intensidade entre parênteses (*crescendo* e *diminuendo*), seguidos da indicação *similer* para informar sobre a replicação desta configuração nos compassos subsequentes;
 - Introduzi duas *acciacaturas* nos primeiros tempos dos cc. 133-134, juntamente com a indicação de acentuação agógica, respectivamente.
- Elementos de ordem técnica:
 - Inserir uma indicação de dedilhação segundo o critério de mudança de posição;
 - Coloquei a indicação de orientação do arco no início da frase melódica:

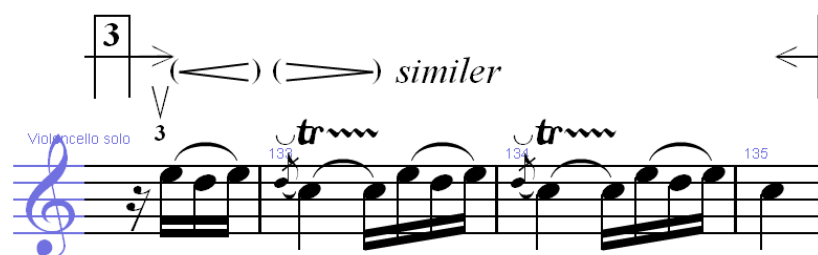


Figura V.89 Revisão dos cc. 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quarta Frase Melódica

A quarta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cerca de oito compassos, com início na *anacruse* para o c. 136 e termo no c. 143.

Depois do momento simbólico alcançado pela frase melódica anterior, dá-se procedimento a um movimento melódico descendente e é nisto que consta, genericamente, a quarta frase melódica do presente Episódio de *solo*. Pese embora esta característica da predisposição melódica, esta frase explora o factor de virtuosidade de uma forma que ainda não tinha sido feita, mais objectivamente ao fazê-lo com recurso à técnica de cordas duplas.

Em termos de conjuntura tonal, dizer que a última frase com carácter virtuoso do *RV 418* se desenvolve através de uma sequência harmónica por ciclo de quintas na tonalidade principal de La menor. Isto constitui um dos factores que ajudam a caracterizar a narrativa sonora desta frase melódica.

Com um pano de fundo feito por um acompanhamento no registo mais agudo, só com a presença das violas d'arco e dos violinos (sem o baixo-contínuo), a descida vertiginosa preconizada pela voz do violoncelo solo sugere a ideia de supremacia do violoncelo face à resignação dos instrumentos mais agudos. No plano retórico, trata-se de uma descida dos céus para a terra que é feita de forma exuberante e oponente. A *Figura V.90* mostra a sofisticação desta ideia implícita na textura do acompanhamento desta frase melódica. Repare-se, em particular, na disposição do acompanhamento em termos de registo (registo

agudo) e da relação de níveis rítmicos entre a voz principal (violoncelo solo) e o acompanhamento, na qual se pode constatar uma atitude pro-activa na parte do violoncelo solo e uma atitude *quasi* inactiva no acompanhamento:

Figura V.90 Compassos 136-142 da parte geral do Episódio ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

A introdução das cordas duplas, ou notas duplas, é reveladora da intenção de manifestar a supremacia do instrumento solista face ao *ripieno*, uma vez que ao efeito sonoro permitido por esta técnica acresce ao sentido melódico a noção harmónica. Esta relação, não necessariamente conflituosa mas que é própria deste género musical, incorpora a ideia de evidenciar o violoncelo como um instrumento solista, capaz do mesmo tipo de discurso musical que, à época, era predominantemente relegada para o violino.

Em termos simbólicos, a presente frase melódica é a consagração do violoncelo enquanto instrumento solista. Naturalmente, para fazê-lo terá de se subtrair dos elementos musicais, disponibilizados por Vivaldi na sua partitura, o sentido expressivo virtuoso mais profundo, e é esta a predisposição que se prevê para a construção da intenção interpretativa da penúltima frase melódica do *RV 418*.

Comparação das edições. A Figura V.91 representa a quarta frase melódica (cc. 136-143) nos termos da edição *King's Consort* (2005). A informação disponível nesta edição configura-se no plano musical elementar das noções de altura e duração sonoras:

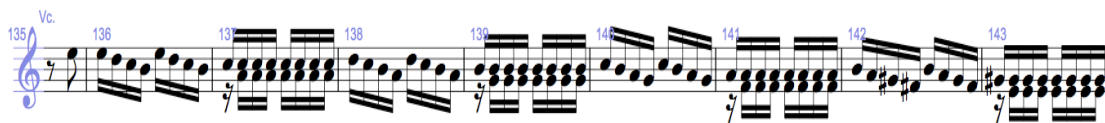


Figura V.91 Compassos 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.92 representa a quarta frase melódica (cc. 136-143) nos termos da edição *Peters* (1968). Esta edição não apresenta quaisquer diferenças significativas ao nível das indicações técnicas e expressivas, comparativamente à edição *King's Consort*, salvo o tipo de formatação da notação musical nas figuras dos cc. 137/139/141/143:

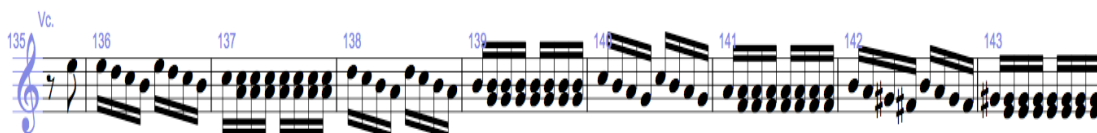


Figura V.92 Compassos 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura V.93 representa a quarta frase melódica (cc. 136-143) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Esta edição, à semelhança da edição analisada anteriormente, não apresenta quaisquer diferenças significativas ao nível das indicações técnicas e expressivas, comparativamente à edição *King's Consort*, salvo o tipo de formatação da notação musical nas figuras dos cc. 137/139/141/143:

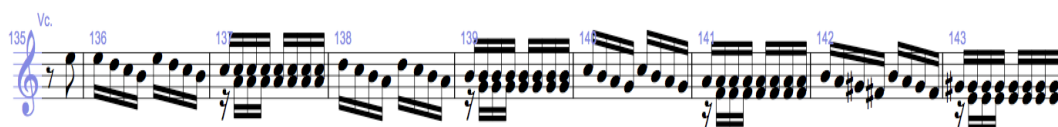


Figura V.93 Compassos 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Ricordi* (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.94 faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 136-143) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

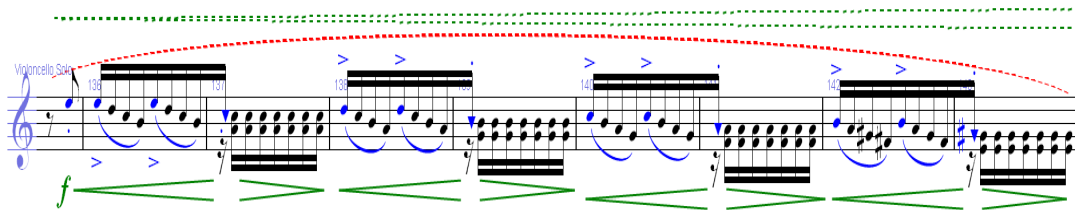


Figura V.94 *AIMI* aplicada aos cc. 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Por se tratar de uma sequência harmónica que subjaz uma sequência melódica de dois elementos melódicos, ao nível analítico da *macroperspectiva*, a quarta frase melódica foi concebida como um momento único e uniforme. Assim o demonstra a ligadura de expressão tracejada. O regulador de intensidade sonora tracejado revela a intenção de fazer com que esta frase crie tensão expressiva.

Apesar de a presente frase melódica ter sido concebida como um todo, ao nível analítico da *mesoperspectiva*, pode aferir-se que os reguladores de intensidade demonstram a intenção de fazer uma inter-organização melódica de dois em dois compassos, sempre com a indicação de dinâmica *forte* para garantir o volume sonoro apropriado à conotação expressiva deste momento melódico.

A reforçar a ideia de inter-organização melódica estão, ao nível analítico da *microperspectiva*, as configuração efectuadas na articulação das notas que revelam a presença de duas componentes melódicas numa relação de antecedente/consequente. Mais: a configuração das hastes das notas bem como a presença de acentuação agógica são indícios claros da intenção que há de provocar um efeito sonoro de duas vozes, o que, estou em crer, vai potenciar o carácter virtuoso explicitado para esta frase melódica.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁵⁰ e na *Sessão Experimental 2*¹⁵¹, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.95* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Foram concebidas as indicações de dedilhações de acordo com o princípio da mudança de posição;
 - Para enfatizar a presença de duas vozes melódicas foi colocada a indicação de *vibrato* com amplitude média, também no sentido de potenciar o carácter virtuoso.
- Conducente à técnica de arco:
 - Para garantir uma distinção sonora entre as duas vozes foram concebidas configuração distintas para o contorno melódico por graus conjuntos descendente e para as notas duplas. Assim, o primeiro caso tem a particularidade de configurar uma execução técnica baseada na velocidade do arco e, o segundo caso, de perfazer uma disposição técnica baseada na pressão do arco:

¹⁵⁰ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁵¹ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

Figura V.95 ATIMI aplicada aos cc. 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.96, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término da frase melódica através da simbologia para o efeito;
 - Introduzi os reguladores de intensidade entre parênteses (*crescendo* e *diminuendo*), seguidos da indicação *similer*, para indicar a replicação deste efeito nos compassos que se seguem;
 - Introduzi os sinais de articulação sobre as notas para informar sobre a intenção expressiva a este propósito.
- Elementos de ordem técnica:
 - Coloquei as indicações de dedilhações com base no critério de mudança de posição e sempre que pertinente:

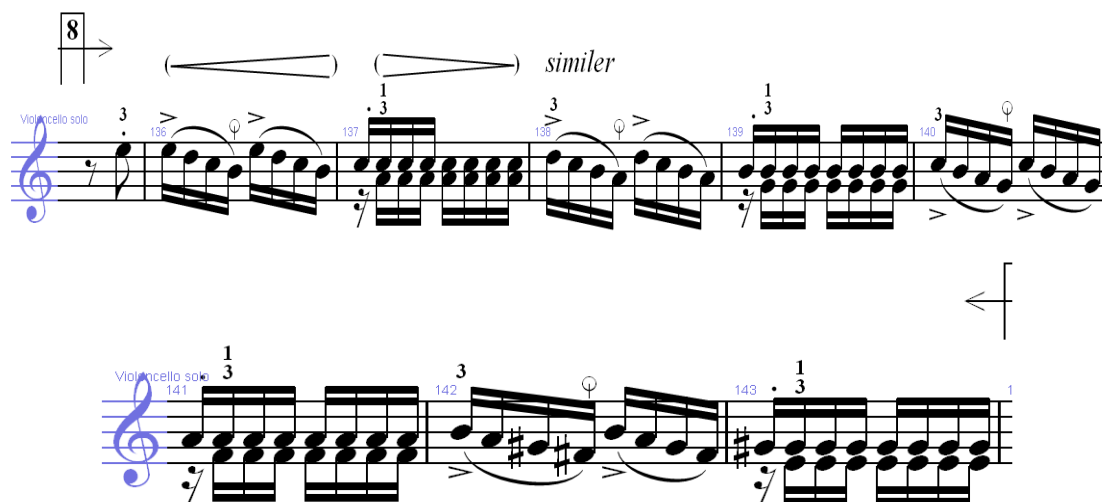


Figura V.96 Revisão dos cc. 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Quinta Frase Melódica

A quinta frase melódica, da parte do violoncelo solo, na presente Secção Formal, tem a duração de cerca de onze compassos, com início no c. 144 e termo no primeiro tempo do c. 154.

Ao nível tonal, dizer que esta frase melódica consubstancia uma progressão harmónica sobre a tonalidade principal de La menor. Ainda a este propósito, é de referir que o objectivo maior desta frase parece ser a enfatização da necessidade de fazer a resolução através da cadência perfeita a La menor, que vai encerrar a presença do discurso musical solista, tanto no contexto do 3º andamento como também no quadro geral que é o *RV 418*.

Após a descida "dos céus", no plano retórico, iniciada pela quarta frase melódica, eis que a presente frase melódica significa a chegada "à terra", na medida em que se aproxima do registo de altura sonora que deixou pendente através da nota pedal La índice 2. Contudo, este momento é concretizado em duas fases mas, para aferir melhor esta situação sugiro a compreensão da *Figura V.97*, nomeadamente a alternância do tipo de textura do acompanhamento que marca nitidamente o momento em que esta transição ocorre. Na primeira fase, o acompanhamento ainda é feito pelos instrumentos agudos e sem o baixo-contínuo. Na segunda fase, verifica-se que o acompanhamento passa a ser exclusivo do

baixo-contínuo, o que provoca a sensação de chegada, uma vez que o baixo-contínuo tinha desaparecido desde a quarta frase melódica:

Figura V.97 Compassos 144-153 da parte geral do Episódio ("c^{sa}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

Em termos de disposição melódica, é importante dizer que esta frase conjuga os dois elementos expressivos que se têm vindo a digladiar ao longo de todo o terceiro andamento: o sentido expressivo virtuoso e o sentido expressivo lírico. Mas desta vez, tratando-se da frase melódica que vai terminar o discurso solista, esta relação não traz uma predisposição expressiva de conflito entre os dois elementos, pelo contrário, acusa um carácter de exaustão dos recursos expressivos, como se pouco mais houvesse para dizer depois das demonstrações virtuosas e líricas operadas pelas frases melódicas transactas. Na verdade, esta conjuntura favorece a ideia de finalização do *RV 418*, não antes de acontecer outro momento de grande conteúdo expressivo, precisamente aquando da concretização da cadência perfeita (cc. 151-153) onde a mudança de registo no contorno melódico-rítmico do violoncelo, juntamente com a base harmónica, provocam uma suspensão do processo resolutivo que serve para enfatizar a concretização da cadência que vem de seguida e, assim, finalizar a presença do violoncelo solo neste concerto.

Comparação das edições. A Figura V.98 representa a quarta frase melódica (cc. 144-154) nos termos da edição *King's Consort* (2005). Esta edição dispõe de informação ao nível musical elementar das noções de altura e duração sonoras. No último tempo do c. 153, existe uma indicação de *trillo*:



Figura V.98 Compassos 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *King's Consort* (2005).

A Figura V.99 representa a quarta frase melódica (cc. 144-154) nos termos da edição *Peters* (1968). Esta edição regista algumas diferenças comparativamente à edição *King's Consort*: a) as ligaduras de expressão nos cc. 145/148; b) o uso da clave de Fa desde o tempo fraco do primeiro tempo do c. 149 até ao final da frase melódica; c) a introdução de uma *acciaccatura* no início do c. 153:



Figura V.99 Compassos 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^{so}"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi, conforme a edição *Peters* (1968).

A Figura V.100 representa a quarta frase melódica (cc. 144-154) nos termos da edição *Ricordi* (1970). Em relação à edição *King's Consort*, esta edição regista várias diferenças:

- Ligaduras de expressão entre parênteses durante toda a frase melódica;
- Indicações de dinâmica entre parênteses, nomeadamente o *piano* no c. 147 e o *forte* no c. 149/154;
- O recurso a acidentes entre parênteses como é o caso do primeiro tempo do c. 153;
- A introdução de uma *acciaccatura* com a referência de altura Re índice 3 no primeiro tempo do c. 153;
- A adição de uma ligadura ondulante que se prolonga à indicação de *trillo* no último tempo do c. 153;
- A indicação de *tutti* no tempo fraco do primeiro tempo do c. 154:



Figura V.100 Compassos 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).

Análise da intenção musical interpretativa (AIMI). A Figura V.101 faz a representação da intenção musical interpretativa da quarta frase melódica (cc. 144-154) por via da aplicação da técnica de análise designada por *AIMI* descrita no subcapítulo II.1.2:

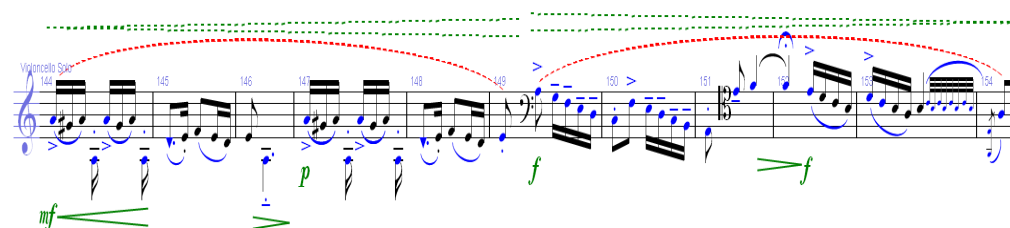


Figura V.101 AIMI aplicada aos cc. 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Ao nível analítico da *macroperspectiva* é possível constatar, através das ligaduras de expressão tracejadas, que a última frase melódica do terceiro andamento foi concebida em dois momentos frásicos que estabelecem uma relação de antecedente/consequente, tal como demonstram os reguladores de intensidade tracejados. Esta conjuntura visa fazer a distinção entre o primeiro momento melódico que ainda é acompanhado pela configuração que perfaz a frase melódica anterior, e o segundo momento onde o acompanhamento passa a ser feito pelo baixo-contínuo.

Ao nível analítico da *mesoperspectiva*, destacam-se o efeito de eco na repetição do elemento melódico inicial e tal como sugerido pelas indicações de dinâmica nos primeiros cinco compassos. Para contrastar com isto, eis que surge a indicação de dinâmica *forte*, não só para servir de referência a este nível musical elementar mas também como fonte de expressividade.

Ao nível analítico da *microperspectiva*, e para o primeiro momento frásico, foram projectadas articulações, bem como as acentuações agógicas, que permitem enfatizar a relação e o contraste entre os elementos expressivos virtuoso e lírico. No segundo momento frásico foram concebidas articulações mais à base dos *marcados* e *tenutos*, precisamente para enfatizar o carácter conclusivo e vigoroso deste momento musical. Também foram indicados: primeiro, uma suspensão que manifesta a ideia de retardar um pouco a conclusão da cadência perfeita, no sentido de potenciar o efeito resolutivo da mesma; segundo, a *acciacatura* no final da frase que vai permitir uma maior dimensão sonora neste momento, assim como a redução a notas reais da *appoggiatura* e do *trillo* do c. 153.

Análise técnica da intenção musical interpretativa (ATIMI). As ideias de concepção interpretativa foram testadas na *Sessão Experimental 1*¹⁵² e na *Sessão Experimental 2*¹⁵³, no sentido de perceber a melhor forma de as concretizar ao nível técnico. A *Figura V.102* faz a representação deste processo e, para tal, foram tomadas as seguintes decisões técnicas:

- Conducente à técnica da mão esquerda:
 - Para executar o sentido expressivo previsto para a concretização da suspensão no meio da cadência perfeita, foram inseridas indicações de *vibrato* que permitem perceber a forma como este nível interfere neste contexto;
 - Foram colocadas indicações de dedilhações com base no critério da mudança de posição.
- Conducente à técnica de arco:
 - Para fazer o efeito de eco, no c. 147-149, foi configurada a indicação do ponto de contacto com a corda, no sentido de permitir o efeito sonoro desejado em contraponto ao c. 144-146;

¹⁵² Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.1.

¹⁵³ Para mais informação, consultar o apêndice XI.5.2.

- Como forma de modular o som por fim a enfatizar o contorno melódico, foram concebidas nuances ao nível da velocidade e pressão do arco;
- A contrariar a configuração em *crescendo* ao nível técnico do *vibrato*, está o *decrescendo* ao nível técnico da pressão do arco, no c. 151-152, no sentido de obter o efeito sonoro desejado;
- O final da frase melódica termina com a configuração que permite uma grande intensidade sonora, bem entendida a configuração aos níveis da distribuição, da pressão e da velocidade do arco:

The image displays a musical score for a cello solo, covering measures 144 to 154. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Above the staff, there are numerous technical annotations, including fingerings (e.g., 2 1 2 0, 1 3 4 3 1, 3 0, 2 1 2 0, 1 3 4 3 1, 3) and bowing techniques (V for vibrato). Below the staff, there are several horizontal lines representing different parameters: UH (Upper Harmonic), C (Crescendo/Decrescendo), M (Melody), and X (X-axis). These lines are color-coded (green, pink, blue) and contain various symbols and markings, such as 'G', 'N', 'M', 'G', 'x', and '+', which likely represent specific expressive or technical instructions. The score itself features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'tr' for trills.

Figura V.102 ATIMI aplicada aos cc. 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.

Revisão da partitura. A revisão da parte do violoncelo solo foi feita da forma explicitada pela Figura V.103, na qual constam os seguintes elementos, enquanto consequência directa das configurações expressivas e técnicas supra formuladas:

- Indicações de ordem expressiva:
 - Adicionei as indicações de início, duração e término dos dois momentos frásicos que constituem a frase melódica, recorrendo à simbologia própria para o efeito;

- Introduzi dois reguladores de intensidade entre parênteses para informar sobre o tipo de contorno expressivo inerente à parcela melódica dos cc. 144-146;
 - Os indicadores de dinâmica (*mezzoforte* e *piano*) do primeiro momento frásico servem para explicitar a intenção de produzir um efeito de eco;
 - A configuração ao nível das indicações de dinâmica e da regulação da intensidade sonora acontecem no sentido de enfatizar o carácter expressivo do segundo momento frásico e para efectivar o efeito suspensivo no c. 151-152;
 - Introduzi uma suspensão sobre o segundo tempo do c. 151 e uma respiração entre o primeiro e segundo tempos do c. 151 como forma de reforçar o sentido do efeito supracitado;
 - Alterei o contorno melódico do primeiro tempo do c. 153 com a introdução, no primeiro tempo, de uma *acciaccatura* de semicolcheia;
 - Coloquei uma *acciaccatura* de semicolcheia em cordas duplas sobre o primeiro tempo do c. 154, no sentido de enfatizar o sentido resolutivo desta frase melódica;
 - Introduzi várias indicações de articulação sobre as notas para exemplificar o tipo de resultado sonoro que se permite a este nível.
- Elementos de ordem técnica:
 - Adicionei as indicações de dedilhações consoante o critério de mudança de posição e sempre que pertinente;
 - Inseri as indicações de orientação do arco sempre que pertinente:

Violoncello solo

144

mf

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

f

sub. f

tr

T

Figura V.103 Revisão dos cc. 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi.

VI. PARTITURAS FINAIS

VI.1 1º Andamento do RV 418

VI.1.1 Análise da Intenção Musical Interpretativa

I

Allegro (c. ♩=130)
Tutti

11

17

22 *Solo*

f *mf* *mf*

29

mp *mf* *pf* *f*

36

p *mp* *mf*

41

f *mf* *f* *p* *mf* *f* *Tutti*

49

f *mf* *f* *p* *mf* *f*

60

Solo

mf *p* *mf* *p* *mf*

82

mp *p*

85

f *p* *mf*

94

mf *p*

104

mf *p* *mf* *f*

p *mf* *p* *mp* *mf*

==

f

==

123

f *mf*

The image displays a musical score for a piece in 3/8 time. The first system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with various dynamics: *f* (forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The lower staff is in 3/8 time and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamics *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte). The lower staff continues the rhythmic pattern. The third system is labeled *Tutti* and consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line. The lower staff is in 3/8 time and contains a complex rhythmic pattern. The fourth system is labeled 151 and consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line. The lower staff is in 3/8 time and contains a complex rhythmic pattern. The fifth system is labeled 157 and consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line. The lower staff is in 3/8 time and contains a complex rhythmic pattern.

VI.2.1 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa

I

Allegro (c. ♩=130)
Tutti

11

17

Solo
22

f

Vib.: + x - + +

1: UH M Fr Sp Fr M UH Fr M
2: C C C
3: M G M M
4: x - x - x + - x + - x

29

III^a II^a III^a II^a III^a II^a IV^a I^a II^a I^a II^a I^a II^a I^a II^a I^a III^a II^a I^a

OH Sp Fr Sp Fr Sp Fr Sp G P G G G P

x + x + - + x +

36

41

49

60

Solo

Tutti

82

OH C N UH

P dim.

85

I^a II^a III^a OH Sp Fr OH UH

C N C P G M

M G P M

94 *Tutti*

III^a I^a II^a III^a I^a II^a I^a II^a I^a II^a

UH M N C M G

M G P M cresc.

104 *Solo*

III^a I^a II^a III^a I^a II^a I^a II^a I^a II^a

UH M N C M G

M G P M cresc.

VI.1.3 Revisão

I

Allegro (♩ = c. 130)

Tutti

8

15

22 *Solo*

f con spirito

II^a

26 *mf leggiero*

29 *crescendo*

32 *f espress.*

sub. p cresc. poco a poco

37 *similer*

41 *f*

mp

f

Tutti

46

53

60 *Solo* *mf* *leggiere* *espress.*

64 *p* *cresc.*

67 *similer* *poco*

70 *a*

73 *poco*

76 *f* *decrecendo* *poco*

79 *similer*

82 *poco* *p* *f con spirito*

86 *II^a* *I^a* *p espress.*

90 *sub. mf*

94 *Tutti* *f*

99

104 *Solo* *similer* *similer* *sub. p crescendo -* *poco II^a*

108 *I^a* *a* *poco*

112 *f* > *p* cresc. poco a poco *p* cresc. poco a poco

117 *f* con spirito

123 decrescendo poco a poco

127 *f* espress.

132 *mp* crescendo poco a poco

137 *p* *f* con spirito *p* *f* *Tutti*

142

153

VI.2 2º Andamento do RV 418

VI.2.1 Análise da Intenção Musical Interpretativa

II

The musical score for section II of VI.2 2º Andamento do RV 418 is presented in four staves. The first staff is marked *Tutti* and the second staff is marked *Solo*. The score includes various dynamics and articulations, with green markings indicating specific musical intentions.

Staff 1: *Tutti*. The music is in bass clef, 3/8 time, and B-flat major. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) indicated below the staff.

Staff 2: *Solo*. The music is in bass clef, 3/8 time, and B-flat major. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic of *pp* (pianissimo) indicated below the staff. The music is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic at the end of the staff.

Staff 3: The music is in bass clef, 3/8 time, and B-flat major. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic of *pp* (pianissimo) indicated below the staff. The music is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic at the end of the staff.

Staff 4: The music is in bass clef, 3/8 time, and B-flat major. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic of *pp* (pianissimo) indicated below the staff. The music is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic at the end of the staff.

pp *p* *pp* *p* *mp* *mf*

pp *mp* *p* *pp* *mf*

p *mf* *pp*

Tutti

VI.2.2 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa

II

Tutti

6 *Solo*

9

The musical score is presented in three systems, each with a double bar line and a repeat sign. The first system (measures 6-8) features a bass line in 3/4 time and a treble line in 3/8 time. The second system (measures 9-11) continues the bass line and treble line. The third system (measures 12-14) concludes the solo section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Below the musical notation are four horizontal lines representing different musical parameters: M (Melody), N (Rhythm), P (Pitch), and C (Clef). The lines are color-coded: green for M, yellow for N, pink for P, and blue for C. The score is divided into three systems, each with a double bar line and a repeat sign. The first system covers measures 6 to 8, the second system covers measures 9 to 11, and the third system covers measures 12 to 14.

The image displays a musical score for a 13/8 piece, organized into three systems of guitar notation, each followed by a 'Tutti' section.

System 1: The first system of guitar notation features a 13/8 time signature and a key signature of one flat. It includes various fret numbers (0-4), accidentals, and articulation marks like 'V' (accents) and 'tr' (trills). Below the staff are four horizontal lines representing guitar-specific parameters: *UH* (Upper Harmonic), *N* (Natural), *M* (Mute), and *cresc.* (Crescendo). These lines are color-coded (green, yellow, pink, blue) and contain various symbols and text indicating performance techniques.

System 2: The second system continues the 13/8 piece, featuring similar notation and guitar-specific parameters. It includes a 'tr' (trill) and a 'cresc.' (crescendo) marking.

System 3: The third system of guitar notation includes a 'tr' (trill) and a 'cresc.' (crescendo) marking. Below the staff are four horizontal lines representing guitar-specific parameters: *UH* (Upper Harmonic), *N* (Natural), *M* (Mute), and *cresc.* (Crescendo). These lines are color-coded (green, yellow, pink, blue) and contain various symbols and text indicating performance techniques.

Tutti Section: The 'Tutti' section is marked with a double bar line and the word 'Tutti' in a stylized font. It features a 13/8 time signature and a key signature of one flat, with a bass clef. The notation includes various fret numbers (0-4), accidentals, and articulation marks like 'V' (accents) and 'tr' (trills). Below the staff are four horizontal lines representing guitar-specific parameters: *UH* (Upper Harmonic), *N* (Natural), *M* (Mute), and *cresc.* (Crescendo). These lines are color-coded (green, yellow, pink, blue) and contain various symbols and text indicating performance techniques.

VI.2.3 Revisão

II

[Largo]
Tutti

4

6 *Solo* *sul tasto* *mp semplice* *pp* *II^a*

9 *mf* *II^a* *I^a*

11 *pp* *sul tasto* *nat.*

13 *mf* *pp* *crescendo* - - - *poco* - - - *a* - - - *poco*

15 *pp* *crescendo* - - *poco* - - *a* - - *poco* - -

Violoncello solo

17 *mf pp p pp*

19 *mf p* *Cadenza**

21 *mf pp* *Tutti*

23

* Cadenza de Vasco Alves.

VI.3 3º Andamento do RV 418

VI.3.1 Análise da Intenção Musical Interpretativa

III

Allegro (c. ♩=100)
Tutti

The musical score is presented in four systems. The first system is a single staff in bass clef, 2/4 time, marked 'Allegro (c. ♩=100)' and '*Tutti*'. The second system begins with a double bar line and a 'Solo' marking. It contains two staves: the first in bass clef and the second in alto clef. The third system continues with the alto staff. The fourth system begins with a double bar line and contains two staves: the first in bass clef and the second in treble clef. Dynamic markings in green italics are placed below the staves: *f*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *mp*, *mf*, *f*, *mp*, and *f*. Red dashed lines and green dotted lines indicate phrasing and articulation across the staves.

43

p *mf*



51

p *mf*

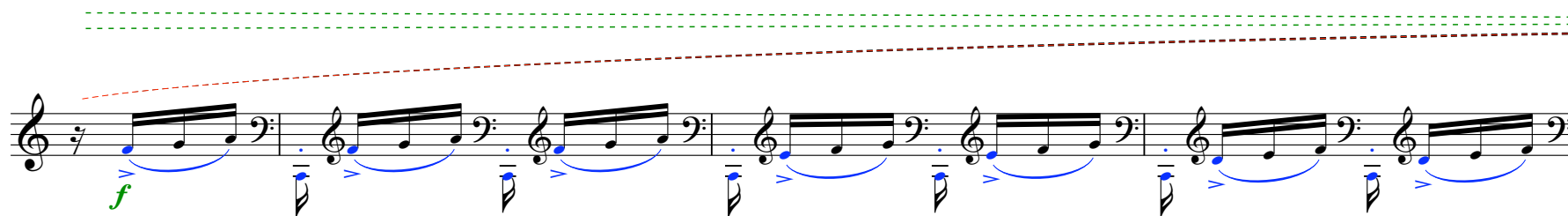
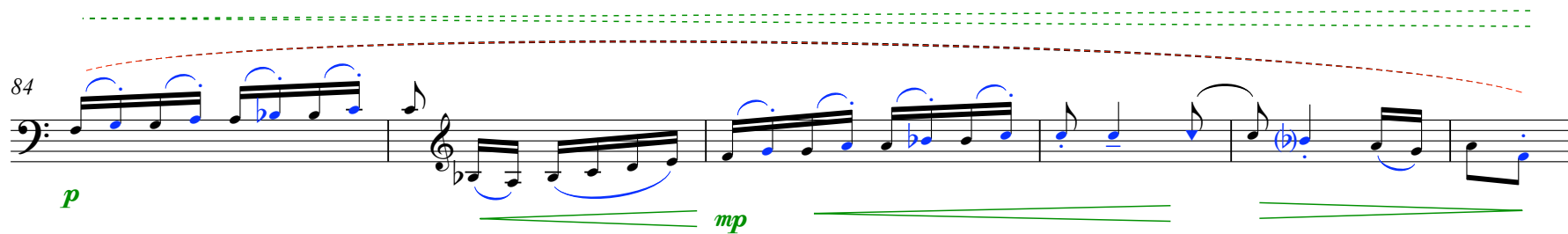
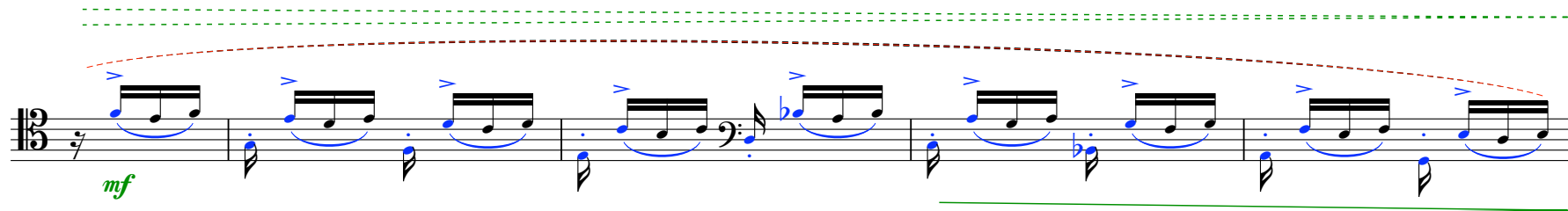
Tutti

59

mf

Solo

mf



93

mp



p *mf*



Tutti

Solo

mf

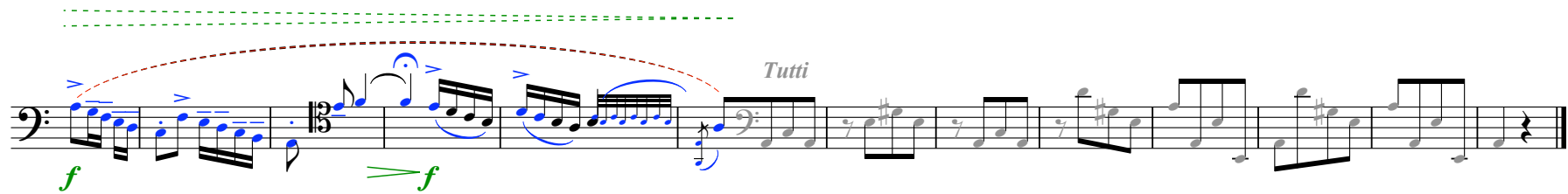
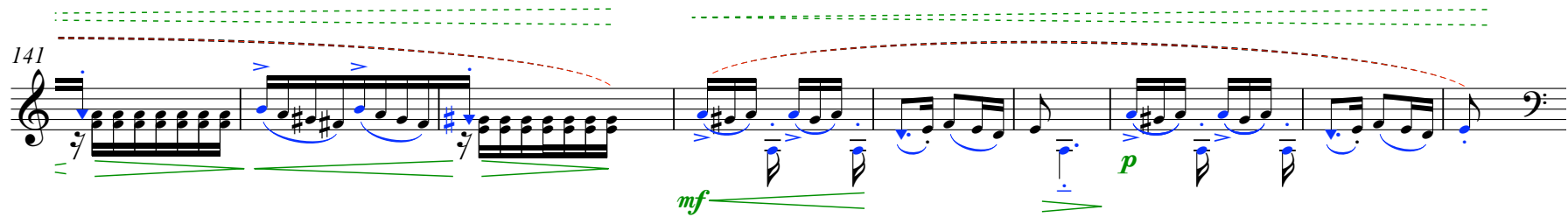
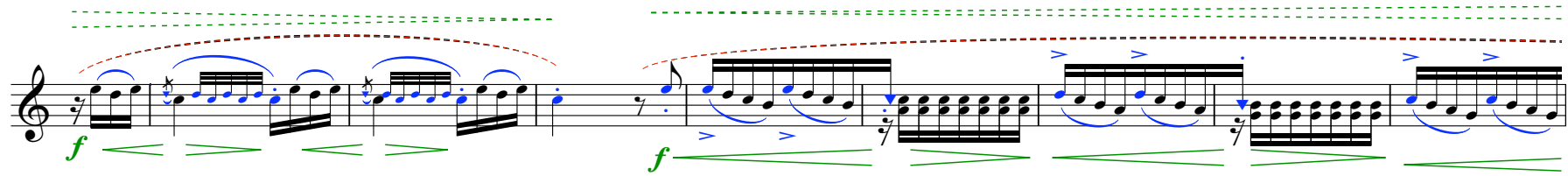
≡

p

≡

127

f



VI.3.2 Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa

III

Allegro (c. ♩=100)
Tutti

Solo
21

Measures 21-37. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It includes a 'Tutti' section and a 'Solo' section. The 'Solo' section starts at measure 21. The score is annotated with technical markings such as fingerings (1-4), slurs, and dynamic markings (p, cresc., G, M). Below the musical notation are three horizontal bars: a red bar with 'x' and '+', a green bar with 'UH', 'C', and 'M', and a blue bar with 'p', 'cresc.', 'G', and 'M'. The score is divided into three systems by double bar lines.

43

III^a II^a III^a II^a III^a II^a III^a II^a III^a I^a

UH C M x

49

I^a M UH M

C

M P cresc. M G

x - cresc. x +

Tutti

58

Solo

II^a I^a II^a

UH N C

P M M P cresc. M P cresc. M P

- x x x - cresc. x - cresc. x -

System 1: Treble clef, 12 measures. Fingerings and slurs are indicated above the notes. Below the staff are four colored lines (green, yellow, pink, blue) with various markings including I^a , II^a , III^a , M, C, G, M, dim., and x.



System 2: Bass clef, 12 measures. Measure 84 is marked. Fingerings and slurs are indicated above the notes. Below the staff are four colored lines (green, yellow, pink, blue) with various markings including II^a , I^a , M, N, P, cresc., dim., and x.



System 3: Treble clef, 12 measures. Fingerings and slurs are indicated above the notes. Below the staff are four colored lines (green, yellow, pink, blue) with various markings including I^a , IV^a , OH, C, P, G, and x.

Solo

I^a UH
 C
 M cresc.
 x cresc.



I^a UH
 N
 p cresc.
 - cresc.



127

I^a
 C S
 cresc. M
 cresc. +

System 1: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains complex rhythmic patterns with triplets and trills. Below the staff are four horizontal tracks: a green track with 'OH' and 'UH' labels, a yellow track with 'S' and 'C' labels, a pink track with 'G' and 'M' labels, and a blue track with 'x' and '-' labels. A red bar at the top has a '+' sign in the 4th measure and an 'x' in the 10th measure.

==

System 2: Treble clef, starting at measure 141. The staff continues with complex rhythmic patterns. Below the staff are four horizontal tracks: a green track with 'UH' and 'M' labels, a yellow track with 'C' and 'N' labels, a pink track with 'P' and 'G' labels, and a blue track with 'x' and '-' labels. A red bar at the top has an 'x' in the 10th measure.

==

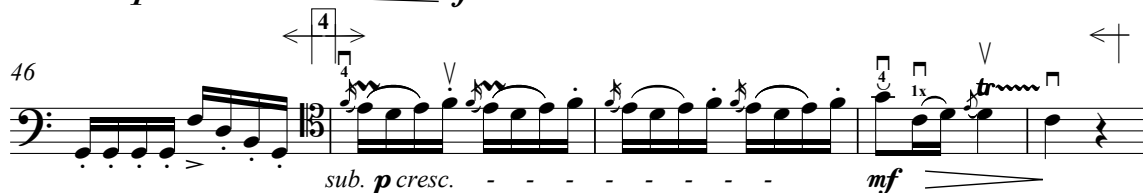
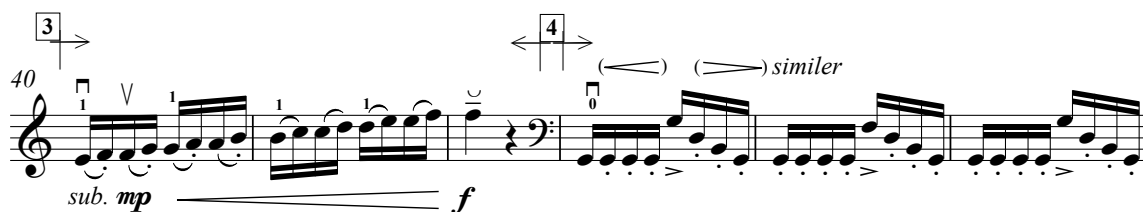
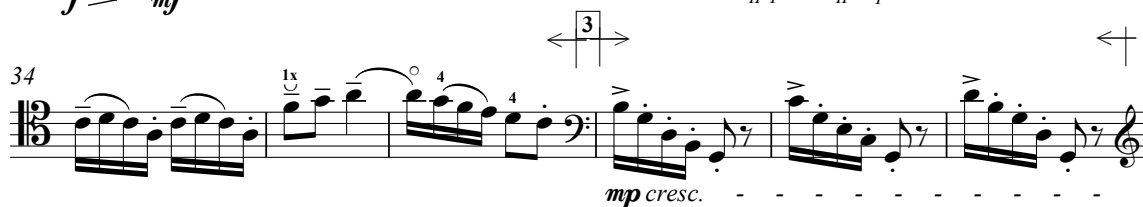
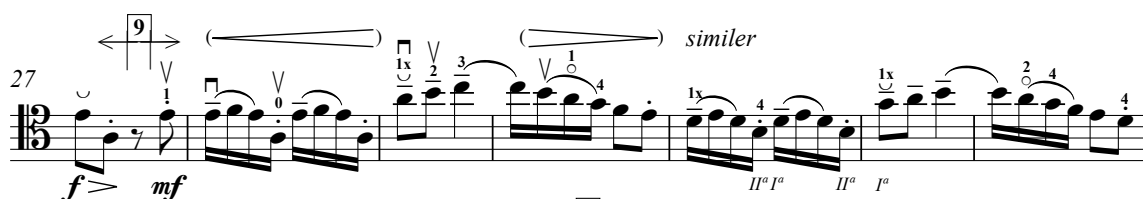
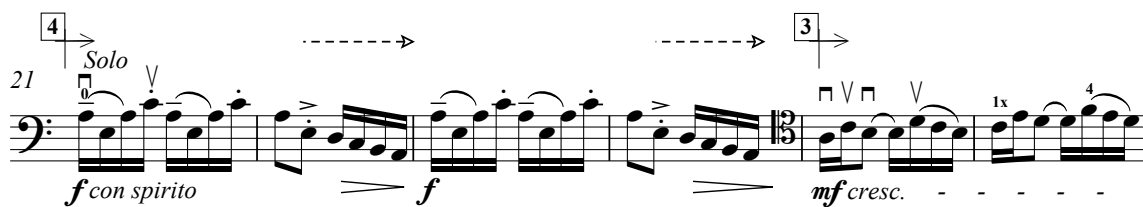
System 3: Bass clef. The staff contains complex rhythmic patterns. Below the staff are four horizontal tracks: a green track with 'UH' and 'Fr' labels, a yellow track with 'C' labels, a pink track with 'M' and 'G' labels, and a blue track with 'x' and '+' labels. A red bar at the top has 'x' marks in the 1st, 5th, and 7th measures.

VI.3.3 Revisão

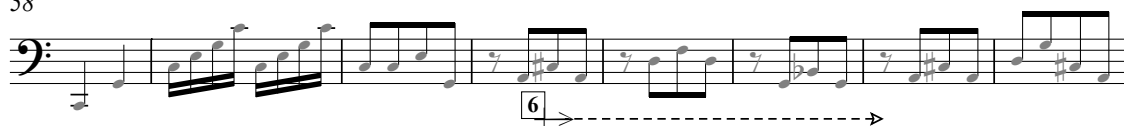
III

Allegro (c. ♩=100)

Tutti



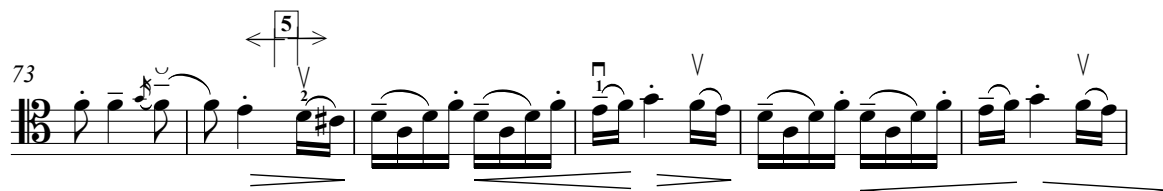
58



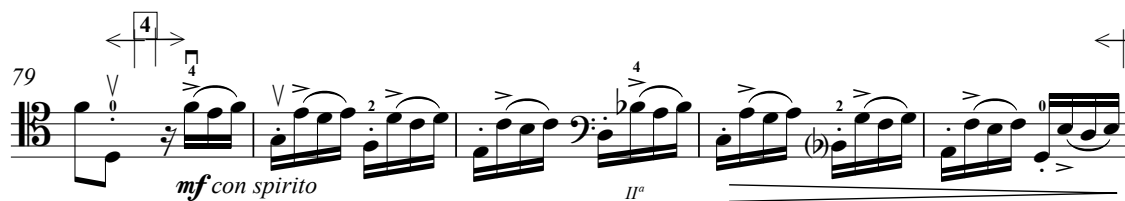
66



73



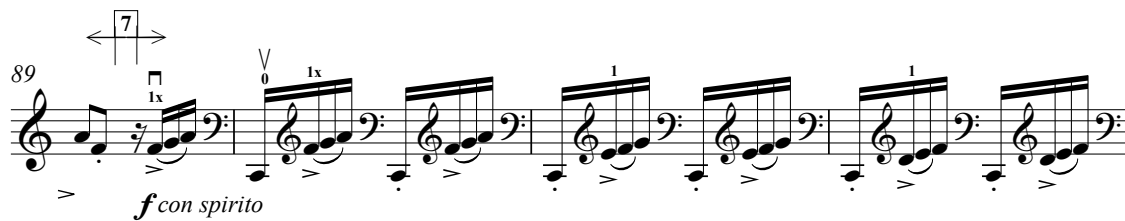
79



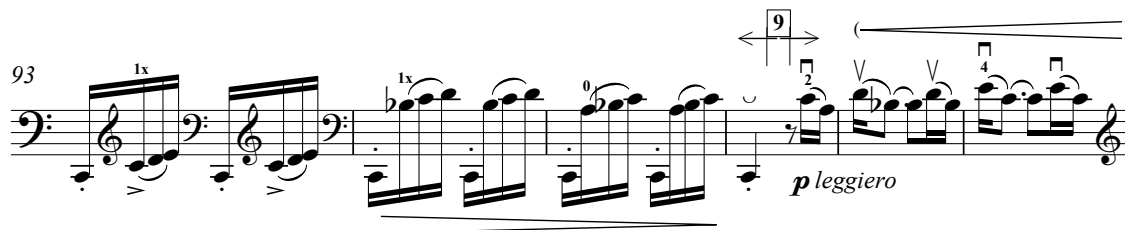
84



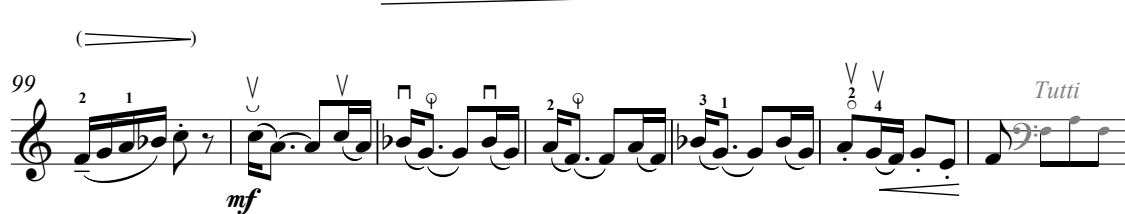
89



93



99



106 8 Solo V

mf
con spirito

115 10 V

cresc. *f* *p*

123 3 V

crescendo *poco* *a* *poco*

128 3 V

f *tr* *similer*

134 8 V

tr *similer*

140 6 V

mf

145 5 V

p *f*

151 3 V

tr *Tutti*

sub. f

156

CONCLUSÃO

No meu percurso enquanto músico-instrumentista, violoncelista, desde logo percebi, através da vivência empírica, que a actividade performativa requeria, para lá da componente prática, uma significativa componente de actividade intelectual. Contudo, esta área do saber pareceu-me estar mais vocacionada, por questões de tradição, mas não só, para construir conhecimento através de registos que são próprios da linguagem musical, ou seja, através das performances, das gravações discográficas e das partituras, entre outras. A transmissão de conhecimento acerca das práticas e das abordagens teóricas fez-se, essencialmente, por via de transmissão oral, ou em formato de contacto entre professor e aluno ou em formato de contacto com performances musicais e acções de formação instrumental.

Nesta minha experiência acumulada, foi-me possível identificar duas componentes que caminharam lado a lado e que julgo serem transversais a todos os músicos-instrumentistas: a técnica e a expressividade. Uma análise conclusiva sobre este assunto foi, e ainda é, simultaneamente um desafio e algo que nunca consegui concretizar. Isto talvez encontre explicação no facto de ter tido como primeira abordagem instrumental um professor que dava particular enfoque às questões da técnica instrumental, à postura corporal, ao exercício da musculatura das massas implicadas nas técnicas de mão esquerda e de arco, ao estudo com metróno, aos movimentos "perfeitos", enfim. Posteriormente, tive outro professor que focalizava o seu interesse, principalmente, no resultado sonoro. Algumas vezes, não poucas, o interesse expressivo inerente ao resultado sonoro contradizia os princípios que eu tinha adquirido como execução técnica "correcta".

O relato desta conjuntura pessoal só pretende demonstrar a importância da questão da técnica e da expressividade enquanto componentes basilares do compromisso musical interpretativo, na perspectiva do músico-instrumentista, pelo menos tal qual eu a experienciei. É deste ponto de partida que surge a necessidade para o desenvolvimento do presente estudo. Compreender melhor a correlação entre estas duas componentes musicais implica olhar de perto para o momento de concepção técnico-expressiva do

discurso musical. Assim, identificadas as duas componentes essenciais (técnica e expressiva), o meu interesse recaiu em encontrar uma fórmula metodológica através da qual fosse possível evidenciar o processo de concepção interpretativa. Não numa perspectiva fenomenológica, mas sim numa perspectiva conceptual, de modo a que a relação entre a criação do compositor e a criação do intérprete pudesse ser explanada por via do discurso lógico, independentemente das "fontes de inspiração expressiva", das referências técnico-instrumentais ou das ideológico-musicais de cada *performer*.

Na falta de tradição na transmissão de conhecimento escrito sobre a concepção interpretativa, a metodologia de sistematização da concepção musical interpretativa *A.:418* surge como uma plataforma que, eventualmente, permitirá um leque inesgotável de possibilidades de abordagens teóricas sobre a forma como os músicos-instrumentistas concebem, expressiva e tecnicamente, o repertório musical. Tratando-se de uma plataforma metodológica cujas valências podem ser extensíveis e adaptadas a uma grande variedade de instrumentos musicais, este modelo representa um valor acrescentado para a produção de conhecimento acerca das práticas dos *performers*, mais precisamente no que se refere ao estágio da concepção interpretativa.

VII.1 Síntese final

As considerações traçadas anteriormente serviram para situar a linha de partida deste estudo tendo como base a minha experiência pessoal enquanto violoncelista. A partir daqui, enquanto estudioso da performance musical, o ponto de partida foi a concepção interpretativa de uma obra musical concreta. Ou seja, poder dissertar sobre a interpretação de uma obra musical de modo a que esta pudesse ser evidenciada de outra forma que não fosse por via da manifestação sonora. Naturalmente, como requisito básico para a investigação, este modo de evidenciação teria de ser estruturado através de discurso lógico. Contudo, sem descurar a importância fulcral que a notação musical tem no contexto das práticas dos músicos-instrumentistas.

Claro está que este último postulado iria levantar muitas questões às quais seria necessário dar resposta. E foi isto mesmo que me propus fazer no primeiro capítulo deste trabalho:

identificar as questões directamente relacionadas com a intenção deste estudo, no sentido da sua contextualização e fundamentação teórica. Primeiro, traçando o quadro teórico no qual se pudesse entender a pertinência deste estudo no seio daquilo que tem vindo a ser feito ao nível da pesquisa em performance musical. Segundo, enquadrando o meu objecto de estudo (o *RV 418*) dentro daquilo que são as problemáticas inerentes à concepção musical interpretativa, na perspectiva do músico-instrumentista.

O segundo capítulo foi o momento no qual fiz a evidenciação, não dos termos com que o processo de concepção interpretativa do *RV 418* ocorreu, mas sim do método desenhado por mim para que esse mesmo processo pudesse ganhar legibilidade lógica. Assim, procedi à explicação pormenorizada de todos os mecanismos e conceitos do *Método de Concepção Musical Interpretativa*, bem como dos detalhes da aplicação, nos capítulos subsequentes à análise interpretativa da parte do violoncelo solo do Concerto para Violoncelo de Vivaldi.

O que acontece nos capítulos que se seguem é a primeira abordagem feita ao *RV 418* nos termos do método proposto neste trabalho, ao mesmo tempo que servem para demonstrar a aplicação do *A.:418* a uma obra musical específica. Desta análise interpretativa resultam várias partituras, cada uma com uma funcionalidade analítica específica. O resultado final é uma partitura revista na qual se estabelece uma relação íntima entre o discurso musical do compositor e as concepções expressivas e técnicas do músico-instrumentista, de forma a poderem fornecer uma maior legibilidade sobre a sua concepção interpretativa. É, portanto, se não inovadora, uma produção original e inédita que pode auxiliar outrem nas suas edificações interpretativas e, assim se deseja, estimular para a sistematização de outras concepções interpretativas da mesma obra, mas não só, com base na aplicação do método *A.:418*.

VII.2 Discussão final

É altura de fazer um ponto de ordem sobre o alcance deste estudo (em termos de contributo para a construção de conhecimento) e o contexto específico em que ele se situa, para que melhor se perceba a sua natureza e pertinência académica. Resumidamente, este trabalho aponta em três sentidos que delineiam a sua margem de acção no plano da construção de conhecimento na área da performance musical: 1) para o estudo musical interpretativo do

RV 418; 2) para a construção de uma metodologia que permita discorrer sobre as "práticas" musicais interpretativas; 3) para o desenvolvimento de uma tecnologia informática que sirva os interesses específicos do referido no ponto anterior. Todos estes sentidos consubstanciam direcções de estudo inexploradas e inexploráveis até agora. Entenda-se: 1) não existe nenhum estudo sobre a interpretação do *RV 418*; 2) não há memória de nenhuma iniciativa metodológica assente nos mesmos pressupostos do *A.:418* e que parta de uma necessidade intrínseca desta vertente das práticas dos músicos-instrumentistas; 3) não se conhece um mecanismo informático que auxilie os músicos-instrumentistas nas suas práticas musicais específicas, nomeadamente no que se refere à concepção interpretativa das obras musicais.

Significa tudo isto que este trabalho "navega por mares, se nunca antes navegados, pelo menos ainda não cartografados". É para dizer que a natureza deste estudo é, à falta de caracterização mais adequada, uma natureza conceptual e, em certa medida, um estudo exploratório, no sentido em que se apresenta como uma primeira incursão com este tipo de abordagem num domínio específico das práticas dos músicos-instrumentistas.

VII.3 Limitações do trabalho

Naturalmente que o trabalho desenvolvido ao longo deste volume alberga algumas limitações. Dada a natureza e o alcance deste estudo, nos termos referidos anteriormente, há algumas questões que se levantam e às quais gostaria de dar, aqui, o devido esclarecimento. Algumas dessas questões prendem-se com a validade científica do método aqui proposto, da concepção musical interpretativa do *RV 418* e da viabilidade técnica do programa informático *A.:418*.

Relativamente à validade científica do *Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa*, dizer que, no presente trabalho, não poderá ser aferida de outra forma que não seja através da compreensão lógica da sua demonstração aquando da sua aplicação à análise interpretativa do *RV 418*. A limitação que isto traz é o facto de neste trabalho o *A.:418* se apresentar como um mecanismo de intervenção orientado para o tratamento de

conteúdo com as características musicais similares às do *RV 418*. Contudo, isto não inviabiliza que, bem entendidas as suas especificações e conceitos, o *A.:418* não possa ser entendido como uma plataforma em expansão com características funcionais que permitirão a sua aplicabilidade a outras obras provenientes de outros contextos musicais e/ou instrumentais.

No que diz respeito à concepção interpretativa do *RV 418*, efectivamente não há outra forma de comprovar os termos como foi feita, nomeadamente na relação entre as idealizações ao nível expressivo e técnico, sem ser através da dedução lógica, na qual se percebiam as coerências de âmbito especulativo e operativo. Por instantes, a replicação do *A.:418* na mesma obra musical mas em indivíduos diferentes, poderia ajudar a uma comprovação de âmbito científico. Contudo, bem entendidas as variáveis que distinguem os indivíduos seres humanos, é altamente provável que os resultados da aplicação do *A.:418* à mesma obra musical produzissem informação musical interpretativa diferente de indivíduo para indivíduo. Isto, que na perspectiva da precisão científica se apresenta como uma potencial limitação é, numa perspectiva qualitativa, a mais-valia que o *A.:418* pode trazer no plano da investigação em interpretação musical, na medida em que permitiria alargar a discussão e a diversidade de abordagens interpretativas das obras musicais. Portanto, o que parece mais importante entender nas concepções interpretativas das obras musicais não é tanto o facto delas funcionarem ou não, é mais a forma como elas funcionam ou deixam de funcionar.

Quanto ao *software*, tal como foi referido no capítulo que faz a sua exposição, este foi perspectivado ao nível especulativo e não nos termos da programação/engenharia informática. Então, como podemos ter alguma garantia de que este *software* pode ser funcional? A resposta está no facto de todo este trabalho ter sido desenvolvido num programa informático cujas funcionalidades serviram de inspiração para a projecção de um *software* que correspondesse às necessidades específicas do *Método de sistematização da Concepção Musical Interpretativa*. Assim, a exemplificação do *software A.:418* é sempre feita em contraposição com as funcionalidades já operacionalizadas pelo *software Sibelius*. A partir desta contraposição poder-se-á fazer o entendimento de como os mecanismos do *A.:418* poderão ser funcionais num futuro *software*.

Por último, dizer que a dimensão deste trabalho também representa uma limitação para o próprio estudo que aqui se faz, na medida em que poder-se-iam ter tratado outros contextos musicais, nomeadamente outros géneros e formas musicais, no sentido de fornecer um maior leque de abrangência funcional do método *A.:418*. Perceba-se, contudo, que a concretização desta ideia pertence ao futuro e não cabe numa volumetria com as características específicas da presente. A verdade é que a invenção do *A.:418* traz uma imensidão de questões por responder mas, em boa verdade, essas questões também podem reflectir o potencial deste mecanismo metodológico ao serviço do "saber musical".

VII.4 Perspectivas futuras

Como foi referido, embora o *A.:418* se apresente na forma que serve os desígnios de um instrumento específico, como é neste caso concreto o violoncelo, não obstante está a possibilidade de estender o seu potencial a outros domínios instrumentais. Isto será possível quando o processo de *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* for adaptado às demandas técnicas e organológicas de cada instrumento musical. Mais próxima de se tornar uma realidade está a aplicação deste método a todos os instrumentos da família do violino, bem entendidas as similaridades ao nível da técnica e da organologia entre estes instrumentos.

Na medida do que foi referido anteriormente, o presente trabalho pode contribuir, em termos de construção de conhecimento na área da performance musical, para:

- 1) promover a exposição teórica sobre as práticas especulativas dos músicos-instrumentistas face às obras musicais que interpretam;
- 2) homogeneizar a forma como a discussão sobre as concepções interpretativas dos discursos musicais pode ser feita em vários domínios instrumentais;
- 3) permitir uma grande conversação em torno das concepções musicais interpretativas de obras do repertório musical em concreto, na medida em que o cruzamento de perspectivas sobre o mesmo paradigma musical pode potenciar a elucidação acerca do objecto de estudo;

- 4) enriquecer o universo da produção intelectual sobre o violoncelo ao fazer a primeira abordagem teórico-interpretativa de uma obra concertante do seu repertório musical específico;
- 5) trazer para o palco da investigação científica a actividade intelectual dos músicos-instrumentistas através do recurso ao *A.:418*, como forma de promover as suas concepções interpretativas ao nível teórico e para que se tornem fonte de referência básica para outras abordagens artísticas, pedagógicas e de investigação.

O *A.:418* é uma obra em aberto. Uma iniciativa prima de tornar legível, do ponto de vista lógico-racional, os processos de concepção técnico-expressivos dos discursos musicais. A sua hipotética consolidação, enquanto metodologia promotora de conhecimento científico válido, dependerá de linhas de investigação futuras que envolvam a participação alargada dos músicos-instrumentistas no seu processo de aperfeiçoamento, nomeadamente no que se refere:

- 1) ao ajustamento dos factores de manuseamento técnico-instrumental da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* consoante as demandas específicas de cada instrumento musical;
- 2) à uniformização de sistemas de referenciação gráfica, tanto para a *Análise da Intenção Musical Interpretativa*, como para a *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa*, assim como para a *Revisão*, de forma a permitir a construção de uma coerência linguística e gramatical que facilite o cruzamento de informação e a sua consequente legibilidade;
- 3) à produção de análises interpretativas de obras musicais, com recurso à metodologia *A.:418*, no sentido de criar fontes de referência básicas para uma grande conversação entre os *performers* acerca do estudo das obras musicais, nomeadamente no que diz respeito às concepções e opções técnico-expressivas dos discursos musicais;
- 4) à adaptação das estruturas do *A.:418* a vários géneros, estilos e formas musicais, de forma a alargar o leque de intervenção/acção especulativa deste método a todos os tipos de linguagens musicais possíveis.

Para lá do horizonte de benefício que espero que este estudo traga à esfera do violoncelo e ao universo das práticas musicais-instrumentais em geral, outras vantagens poderão surgir através da aplicação deste método a trabalhos futuros, bem como a mais-valia que a informação contida nestes pode trazer às várias áreas do saber relacionadas com a música, como a seguir se dá exemplo:

- 1) no plano da pedagogia musical-instrumental, tanto o método que aqui se propõe como o resultado da sua primeira aplicação ao *RV 418*, podem fornecer ferramentas teóricas básicas capazes de potenciar o desenvolvimento técnico e expressivo do violoncelista aprendiz. Na preparação de uma obra musical, por exemplo, o professor poderia, a título complementar, solicitar uma análise expressiva e uma análise técnica do discurso musical em causa no sentido de produzir a revisão de uma partitura que iria ser usada para o processo de desenvolvimento prático. Desta forma, talvez fosse mais proveitosa e consistente a assimilação de conteúdo teórico bem como a aquisição de competências técnicas previstas nos planos curriculares;
- 2) em termos da composição musical, os resultados da aplicação e desenvolvimento do *A.:418* a repertório musical específico poderão constituir uma fonte de referência indispensável para o compositor musical perceber os moldes em que os músicos-instrumentistas sustentam as suas interpretações do discurso musical. Isto significa uma mais valia para o compositor na medida em que encontra neste tipo de estudos informação que o pode conduzir a uma maior precisão na forma como concebe e regista as suas criações musicais;
- 3) para a área da musicologia, a produção de conhecimento assente na aplicação deste método pode ajudar a estabelecer princípios lógicos para uma melhor compreensão dos aspectos inerentes ao trabalho especulativo dos *performers* sobre as obras musicais;
- 4) para a área específica da estética musical, na medida em que a curto e a longo-prazo poder-se-ão, através de uma análise de conteúdo adequada dos estudos realizados com base na aplicação do método que proponho, estudar dinâmicas do pensamento estético e filosófico na perspectiva do músico-instrumentista;

- 5) através da produção deste tipo de estudos, também a área da antropologia poderá encontrar aqui matéria de estudo no sentido de perceber alguns fenómenos directamente relacionados com os músicos-instrumentistas e que podem dizer respeito, entre outras coisas, a questões culturais.

Finalmente, o aspecto que talvez confira maior interesse neste trabalho seja a possibilidade futura de este ser "vertido" em tecnologia ao serviço dos músicos-instrumentistas. Assim, fica desta forma registada a ideia e a intenção de converter o método *A.:418* em tecnologia aplicada ao domínio da interpretação do violoncelo, nomeadamente através da criação de um programa informático que permita aplicar este método a todo o género de repertório solista para este instrumento e, tanto quanto possível, a todos os instrumentos, géneros e formas musicais que sejam passíveis de serem tratadas nos termos do *A.:418*. A estrutura do *software* será a mesma que consta neste trabalho de investigação, contudo, com toda a potencialidade que se conhece sobre este tipo de tecnologia, nomeadamente no que concerne à acessibilidade e à eficácia produtiva. Paralelamente, a criação deste suporte informático permitirá a reprodução de registos de obras musicais do repertório para violoncelo em formato MIDI. Significa isto que se perspectiva, também, a criação de uma base de dados deste tipo de ficheiros electrónicos, por forma a poder tornar-se referência básica para o desenvolvimento do conhecimento na área específica da concepção interpretativa de repertório musical deste género.

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela I.1 <i>Relação entre as paixões da alma e elementos musicais segundo Zarlino em Institutioni Harmoniche (1558) e de acordo com Gomes (2005)</i>	51
Tabela I.2 <i>Relação entre as paixões da alma e as tonalidades de acordo com Gomes (2005)</i>	52
Tabela I.3 <i>Comparação entre as características de um Violoncelo Barroco e um Violoncelo Moderno</i>	69
Tabela II.3 <i>Tabela adaptada de Dufourcet e Hakim (1999) em Guide Pratique d'Analyse Musicale</i>	99
Tabela II.4 <i>Tabela exemplificativa de cifras em algarismos romanos maiúsculos e minúsculos</i>	102
Tabela II.5 <i>Tabela exemplificativa de cifras em algarismos árabes para as inversões dos acordes</i>	103
Tabela II.6 <i>Simbologia da macroperspectiva da AIMI</i>	108
Tabela II.7 <i>Simbologia da mesoperspectiva da AIMI</i>	109
Tabela II.8 <i>Simbologia da microperspectiva da AIMI</i>	110
Tabela II.9 <i>Simbologia da técnica da mão esquerda da ATIMI</i>	114
Tabela II.10 <i>Simbologia para a técnica de vibrato da ATIMI</i>	116
Tabela II.11 <i>Simbologia da distribuição e orientação do arco da ATIMI</i>	117
Tabela II.12 <i>Simbologia do ponto de contacto do arco da ATIMI</i>	118
Tabela II.13 <i>Simbologia velocidade do arco da ATIMI</i>	119

Tabela II.14 <i>Simbologia da pressão do arco da ATIMI</i>	120
Tabela II.15 <i>Axiomas da técnica d'arco do violoncelo</i>	121
Tabela II.16 <i>Simbologia adaptada do sistema de Tortelier</i>	124
Tabela II.17 <i>Simbologia de expressividade da Revisão</i>	125
Tabela III.1 <i>Plano formal do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	143
Tabela III.2 <i>Relação percentual entre os Episódios de ritornello e os solo das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	170
Tabela III.3 <i>Configuração expressiva do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	173
Tabela IV.1 <i>Plano formal do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor RV 418 de Antonio Vivaldi</i>	277
Tabela IV.2 <i>Relação percentual entre os Episódios de ritornello e os solos das Secções Formais do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor RV 418 de Antonio Vivaldi</i>	286
Tabela IV.3 <i>Configuração expressiva do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	288
Tabela V.1 <i>Plano formal do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	319
Tabela V.2 <i>Relação percentual entre os Episódios de ritornello e os solo das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	339
Tabela V.3 <i>Configuração expressiva do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi</i>	341

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura I.1</i> Excertos das partituras de J. S. Bach anotadas por Gidon Kremer.....	26
<i>Figura I.2</i> Excerto das partituras de J. S. Bach editadas por Paul Tortelier.....	29
<i>Figura I.3</i> Aparelho mecânico utilizado por Binet e Courtier.	34
<i>Figura I.4</i> Organograma das escolas nacionais de violoncelo.	41
<i>Figura I.5</i> Elemento motivico-temático I do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	56
<i>Figura I.6</i> Compassos 1-2 da parte do violoncelo solo do 1º andamento da Sonata para Violoncelo em La menor, <i>RV 43</i> , de Antonio Vivaldi.	56
<i>Figura II.1</i> Exemplo de uma partitura no estado original.	80
<i>Figura II.2</i> Exemplo de uma partitura da <i>AIMI</i>	80
<i>Figura II.3</i> Exemplo da operacionalidade da macroperspectiva no contexto de uma partitura da <i>AIMI</i>	81
<i>Figura II.4</i> Exemplo da operacionalidade da mesoperspectiva no contexto de uma partitura da <i>AIMI</i>	81
<i>Figura II.5</i> Exemplo da operacionalidade da microperspectiva no contexto de uma partitura da <i>AIMI</i>	82
<i>Figura II.6</i> Exemplo de uma partitura da <i>ATIMI</i>	82
<i>Figura II.7</i> Exemplo de uma partitura revista.	83
<i>Figura II.8</i> Organograma do processo de concepção interpretativa.	85
<i>Figura II.9</i> Organograma explicativo do processo metodológico do <i>A.:418</i>	87

<i>Figura II.10</i> Compassos 1-4 de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern segundo a edição Boosey & Hawkes.....	88
<i>Figura II.11</i> Base série dodecafônica original de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern.	88
<i>Figura II.12</i> Comparação entre a base serial original e a série original de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern.	89
<i>Figura II.13</i> Análise motivico-temática da série original de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern.	90
<i>Figura II.14</i> AIMI aplicada aos cc. 1-4 de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern.....	91
<i>Figura II.15</i> ATIMI aplicada aos cc. 1-4 de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern.	94
<i>Figura II.16</i> Revisão da partitura original aplicada aos cc. 1-4 de <i>Kinderstück</i> de Anton von Webern.	95
<i>Figura II.17</i> Exemplo de um gráfico circular utilizado no tratamento de informação proveniente da forma musical.	100
<i>Figura II.18</i> Exemplo de um gráfico linear utilizado no tratamento de informação proveniente da forma musical.	100
<i>Figura II.19</i> Exemplo de um excerto da partitura alusivo à relação formal-tonal.....	100
<i>Figura II.20</i> Exemplo de um excerto da partitura alusivo à referência da tonalidade principal.....	101
<i>Figura II.21</i> Exemplo de um excerto da partitura alusivo à referência da tonalidade secundária.....	102
<i>Figura II.22</i> Exemplo de um Elemento Motivico-temático Original (O.).....	104
<i>Figura II.23</i> Exemplo de uma variação (V. ¹) do Elemento Motivico-temático.	104
<i>Figura II.24</i> Exemplo de uma variação (V. ²) do Elemento Motivico-temático.	104

<i>Figura II.25</i> Extracto da tabela usada para registar a análise motivico-temática que faz a representação dos termos da caracterização dos Elementos Motivico-temáticos.	104
<i>Figura II.26</i> Exemplo da evidenciação de notas com acentuação agógica, condução de vozes e articulação.	110
<i>Figura II.27</i> Exemplo da evidenciação de notas com acentuação agógica, condução de vozes e articulação.	111
<i>Figura II.28</i> Exemplo do mecanismo de importação de ficheiros MIDI no programa informático <i>Sibelius</i>	127
<i>Figura II.29</i> Exemplo do mecanismo de exportação de ficheiros MIDI no programa informático <i>Sibelius</i>	128
<i>Figura II.30</i> Exemplo do <i>Keypad</i> no programa informático <i>Sibelius</i>	129
<i>Figura II.31</i> Exemplo do menu do programa informático <i>A.:418</i>	133
<i>Figura II.32</i> Exemplo da janela <i>AIMI</i> do programa informático <i>A.:418</i>	134
<i>Figura II.33</i> Exemplo da janela <i>ATIMI</i> do programa informático <i>A.:418</i>	134
<i>Figura II.34</i> Exemplo da janela <i>Revision</i> do programa informático <i>A.:418</i>	135
<i>Figura III.1</i> Relação percentual das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	144
<i>Figura III.2</i> Relação percentual dos Episódios de <i>Ritornello</i> das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	145
<i>Figura III.3</i> Relação percentual dos Episódios <i>Solo</i> das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	145
<i>Figura III.4</i> Relação percentual entre os Episódios da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	146

<i>Figura III.5</i> Relação percentual do Episódios da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	147
<i>Figura III.6</i> Relação percentual dos Episódios da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	148
<i>Figura III.7</i> Representação gráfica da tendência de variação métrica, à escala de compassos, dos Episódios de <i>Ritornello</i> e de <i>Solo</i> das Secções Formais do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	149
<i>Figura III.8</i> Primeiro e segundo compassos do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	150
<i>Figura III.9</i> Compassos 45-46 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	150
<i>Figura III.10</i> Compassos 94-95 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	151
<i>Figura III.11</i> Compassos 141-142 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	151
<i>Figura III.12</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("a ^r ") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	154
<i>Figura III.13</i> Análise harmónica do Episódio de <i>solo</i> ("a ^s ") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	156
<i>Figura III.14</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("b ^r ") da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	157
<i>Figura III.15</i> Análise harmónica do Episódio de <i>solo</i> ("b ^s ") da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	159
<i>Figura III.16</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("c ^r ") da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	160

<i>Figura III.17</i> Análise harmónica do Episódio <i>solo</i> ("c ^s ") da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	161
<i>Figura III.18</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("a ^r ") da Secção Formal "A'" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	162
<i>Figura III.19</i> Compassos 14-21 do Episódio de <i>ritornello</i> ("a ^r ") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	175
<i>Figura III.20</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	177
<i>Figura III.21</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	178
<i>Figura III.22</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	178
<i>Figura III.23</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	179
<i>Figura III.24</i> Comparação entre uma parcela do "Elemento Motivico-temático I" (original) e a sua variação ("V. ¹ ").	181
<i>Figura III.25</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	184
<i>Figura III.26</i> Revisão dos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	185

<i>Figura III.27</i> Comparação entre uma parcela do "Elemento Motívico-temático I V. ^{1o} ", com as suas variações nos cc. 24/26, da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.....	186
<i>Figura III.28</i> Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	186
<i>Figura III.29</i> Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	187
<i>Figura III.30</i> Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	187
<i>Figura III.31</i> AIMI aplicada aos cc. 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	187
<i>Figura III.32</i> Compassos 26-29 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.....	189
<i>Figura III.33</i> Compassos 30-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.....	189
<i>Figura III.34</i> ATIMI aplicada aos cc. 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	191
<i>Figura III.35</i> Revisão dos cc. 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	192

<i>Figura III.36</i> Compassos 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	193
<i>Figura III.37</i> Compassos 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	193
<i>Figura III.38</i> Compassos 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	194
<i>Figura III.39</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	194
<i>Figura III.40</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	197
<i>Figura III.41</i> Revisão dos cc. 32-35 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	198
<i>Figura III.42</i> Compassos 26-32 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	200
<i>Figura III.43</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	200
<i>Figura III.44</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	200

<i>Figura III.45 AIMI</i> aplicada aos cc. 36-41 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	201
<i>Figura III.46 ATIMI</i> aplicada aos cc. 36-41 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	203
<i>Figura III.47</i> Revisão dos cc. 36-41 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	204
<i>Figura III.48</i> Compassos 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	205
<i>Figura III.49</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	206
<i>Figura III.50</i> Compassos 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	206
<i>Figura III.51 AIMI</i> aplicada aos cc. 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	207
<i>Figura III.52 ATIMI</i> aplicada aos cc. 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	209
<i>Figura III.53</i> Revisão dos cc. 41-45 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	210

<i>Figura III.54</i> Compassos 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	213
<i>Figura III.55</i> Compassos 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	213
<i>Figura III.56</i> Compassos 22-26 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	214
<i>Figura III.57</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	214
<i>Figura III.58</i> Comparação entre uma parcela melódica da parte do Iº violino com o primeiro momento melódico da parte do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	215
<i>Figura III.59</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	217
<i>Figura III.60</i> Revisão dos cc. 60-63 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	219
<i>Figura III.61</i> Compassos 64-66 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	220
<i>Figura III.62</i> Compassos 76-79 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	220

<i>Figura III.63</i> Compassos 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	221
<i>Figura III.64</i> Compassos 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	221
<i>Figura III.65</i> Compassos 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	222
<i>Figura III.66</i> AIMI aplicada aos cc. 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	223
<i>Figura III.67</i> ATIMI aplicada aos cc. 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	227
<i>Figura III.68</i> Revisão dos cc. 64-84 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	229
<i>Figura III.69</i> Compassos 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	230
<i>Figura III.70</i> Compassos 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	230
<i>Figura III.71</i> Compassos 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	231

<i>Figura III.72 AIMI aplicada aos cc. 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	231
<i>Figura III.73 ATIMI aplicada aos cc. 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo (b^s), da Secção formal B do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	233
<i>Figura III.74 Revisão dos cc. 85-88 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	234
<i>Figura III.75 Compassos 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição King's Consort (2005).</i>	235
<i>Figura III.76 Compassos 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Peters (1968).</i>	235
<i>Figura III.77 Compassos 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi, conforme a edição Ricordi (1970).</i>	235
<i>Figura III.78 AIMI aplicada aos cc. 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	236
<i>Figura III.79 ATIMI aplicada aos cc. 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	237
<i>Figura III.80 Revisão dos cc. 89-94 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	239

<i>Figura III.81</i> Elemento Motívico-temático I O. do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	242
<i>Figura III.82</i> Compassos 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	242
<i>Figura III.83</i> Compassos 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	243
<i>Figura III.84</i> Compassos 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	243
<i>Figura III.85</i> AIMI aplicada aos cc. 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	243
<i>Figura III.86</i> ATIMI aplicada aos cc. 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	245
<i>Figura III.87</i> Revisão dos cc. 104-112 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	246
<i>Figura III.88</i> Compassos 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	248
<i>Figura III.89</i> Compassos 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	248

<i>Figura III.90</i> Compassos 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	248
<i>Figura III.91</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	249
<i>Figura III.92</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo (c ^s), da Secção formal C do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	250
<i>Figura III.93</i> Revisão dos cc. 113-119 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	252
<i>Figura III.94</i> Compassos 117-122 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	253
<i>Figura III.95</i> Compassos 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	253
<i>Figura III.96</i> Compassos 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	254
<i>Figura III.97</i> Compassos 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	254
<i>Figura III.98</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	255

<i>Figura III.99 ATIMI</i> aplicada aos cc. 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	257
<i>Figura III.100</i> Revisão dos cc. 120-127 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	258
<i>Figura III.101</i> Terceira frase melódica da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	259
<i>Figura III.102</i> Quarta frase melódica da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	259
<i>Figura III.103</i> Quarta frase melódica da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	259
<i>Figura III.104</i> Compassos 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	260
<i>Figura III.105</i> Compassos 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	260
<i>Figura III.106</i> Compassos 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	260
<i>Figura III.107 AIMI</i> aplicada aos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	261
<i>Figura III.108 ATIMI</i> aplicada aos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	262

<i>Figura III.109</i> Revisão dos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	263
<i>Figura III.110</i> Compassos 132-137 do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	264
<i>Figura III.111</i> Compassos 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	265
<i>Figura III.112</i> Compassos 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	265
<i>Figura III.113</i> Compassos 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	266
<i>Figura III.114</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 132-137 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	266
<i>Figura III.115</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	268
<i>Figura III.116</i> Revisão dos cc. 127-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	269
<i>Figura III.117</i> Quinta frase melódica da Secção formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	270

<i>Figura III.118</i> Compassos 137-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	270
<i>Figura III.119</i> Compassos 137-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	270
<i>Figura III.120</i> Compassos 137-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C", do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	271
<i>Figura III.121</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 138-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	271
<i>Figura III.122</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 138-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	273
<i>Figura III.123</i> Revisão dos cc. 138-141 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	274
<i>Figura IV.1</i> Relação percentual das Secções Formais do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	278
<i>Figura IV.2</i> Primeiro compasso do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	278
<i>Figura IV.3</i> Compasso 6 do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	279
<i>Figura IV.4</i> Compassos 20-21 do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	279

<i>Figura IV.5</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("a ^r ") da Secção Formal "A" do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	280
<i>Figura IV.6</i> Análise harmónica do Episódio "b ^s ", da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	281
<i>Figura IV.7</i> Análise harmónica Secção Formal "A'" do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	281
<i>Figura IV.8</i> Compassos 6-7 da parte geral do Episódio ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	290
<i>Figura IV.9</i> Compassos 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	292
<i>Figura IV.10</i> Compassos 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	292
<i>Figura IV.11</i> Compassos 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	293
<i>Figura IV.12</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	293
<i>Figura IV.13</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	296
<i>Figura IV.14</i> Revisão dos cc. 6-11 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	297

<i>Figura IV.15</i> Compassos 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	299
<i>Figura IV.16</i> Compassos 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	299
<i>Figura IV.17</i> Compassos 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	300
<i>Figura IV.18</i> AIMI aplicada aos cc. 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	300
<i>Figura IV.19</i> ATIMI aplicada aos cc. 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	302
<i>Figura IV.20</i> Revisão dos cc. 12-13 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	303
<i>Figura IV.21</i> Compassos 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	304
<i>Figura IV.22</i> Compassos 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	304
<i>Figura IV.23</i> Compassos 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	305

<i>Figura IV.24 AIMI</i> aplicada aos cc. 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	305
<i>Figura IV.25 ATIMI</i> aplicada aos cc. 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	307
<i>Figura IV.26</i> Revisão dos cc. 14-17 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	308
<i>Figura IV.27</i> Compassos 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	310
<i>Figura IV.28</i> Compassos 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	310
<i>Figura IV.29 Cadenza</i> da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	311
<i>Figura IV.30</i> Compassos 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	311
<i>Figura IV.31 AIMI</i> aplicada aos cc. 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	311
<i>Figura IV.32 Cadenza</i> da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	312

<i>Figura IV.33 ATIMI aplicada aos cc. 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	314
<i>Figura IV.34 Revisão dos cc. 17-20 da parte instrumental do violoncelo solo ("b^s"), da Secção Formal "B", do 2º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	315
<i>Figura V.1 Relação percentual das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	320
<i>Figura V.2 Relação percentual das Episódios de ritornello das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	321
<i>Figura V.3 Relação percentual dos Episódios de solo das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	321
<i>Figura V.4 Relação percentual dos Episódios de ritornello e de solo da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	322
<i>Figura V.5 Relação percentual dos Episódios de ritornello e de solo da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	322
<i>Figura V.6 Relação percentual dos Episódios de ritornello e de solo da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	323
<i>Figura V.7 Representação gráfica da tendência de variação métrica, à escala de compassos, dos Episódios de ritornello e de solo das Secções Formais do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	323
<i>Figura V.8 Primeiro e segundo compassos do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, RV 418, de Antonio Vivaldi.</i>	324

<i>Figura V.9</i> Compassos 54-55 do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	325
<i>Figura V.10</i> Compassos 105-106 do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	325
<i>Figura V.11</i> Compassos números 154-155 do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	326
<i>Figura V.12</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("a ^r ") da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	327
<i>Figura V.13</i> Análise harmónica do Episódio de <i>solo</i> ("a ^s ") da Secção Formal "A" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	328
<i>Figura V.14</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("b ^r ") da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	329
<i>Figura V.15</i> Análise harmónica do Episódio de <i>solo</i> ("b ^s ") da Secção Formal "B" do 1º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	330
<i>Figura V.16</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("c ^r ") da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	331
<i>Figura V.17</i> Análise harmónica do Episódio <i>solo</i> ("c ^s ") da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	332
<i>Figura V.18</i> Análise harmónica do Episódio de <i>ritornello</i> ("a ^r '") da Secção Formal "A'" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	333
<i>Figura V.19</i> Compassos 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A", do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	344
<i>Figura V.20</i> Compassos 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A", do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	345

<i>Figura V.21</i> Compassos 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A", do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	345
<i>Figura V.22</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	345
<i>Figura V.23</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	347
<i>Figura V.24</i> Revisão dos cc. 21-27 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	348
<i>Figura V.25</i> Compassos 25-30 da parte geral do Episódio ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	349
<i>Figura V.26</i> Compassos 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	350
<i>Figura V.27</i> Compassos 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	351
<i>Figura V.28</i> Compassos 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	351
<i>Figura V.29</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	351

<i>Figura V.30 ATIMI</i> aplicada aos cc. 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	353
<i>Figura V.31</i> Revisão dos cc. 28-36 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	353
<i>Figura V.32</i> Compassos 40-43 da parte geral do Episódio ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	354
<i>Figura V.33</i> Compassos 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	355
<i>Figura V.34</i> Compassos 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	355
<i>Figura V.35</i> Compassos 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	355
<i>Figura V.36 AIMI</i> aplicada aos cc. 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	356
<i>Figura V.37 ATIMI</i> aplicada aos cc. 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	357
<i>Figura V.38</i> Revisão dos cc. 37-42 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	358

<i>Figura V.39</i> Compassos 43-50 da parte geral do Episódio ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	359
<i>Figura V.40</i> Compassos 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	359
<i>Figura V.41</i> Compassos 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	360
<i>Figura V.42</i> Compassos 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	360
<i>Figura V.43</i> AIMI aplicada aos cc. 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	361
<i>Figura V.44</i> ATIMI aplicada aos cc. 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	362
<i>Figura V.45</i> Revisão dos cc. 43-54 da parte instrumental do violoncelo solo ("a ^s "), da Secção Formal "A" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	363
<i>Figura V.46</i> Compassos 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	366
<i>Figura V.47</i> Compassos 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	366

<i>Figura V.48</i> Compassos 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	367
<i>Figura V.49</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	367
<i>Figura V.50</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	369
<i>Figura V.51</i> Revisão dos cc. 69-79 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	370
<i>Figura V.52</i> Compassos 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	371
<i>Figura V.53</i> Compassos 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).....	371
<i>Figura V.54</i> Compassos 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	372
<i>Figura V.55</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	372
<i>Figura V.56</i> Compassos 80-83 da parte geral do Episódio ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	373

<i>Figura V.57 ATIMI</i> aplicada aos cc. 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo (b^s), da Secção formal B do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.....	374
<i>Figura V.58</i> Revisão dos cc. 80-89 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	375
<i>Figura V.59</i> Compassos 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	376
<i>Figura V.60</i> Compassos 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	377
<i>Figura V.61</i> Compassos 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	377
<i>Figura V.62 AIMI</i> aplicada aos cc. 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	377
<i>Figura V.63 ATIMI</i> aplicada aos cc. 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	379
<i>Figura V.64</i> Revisão dos cc. 90-96 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	380
<i>Figura V.65</i> Compassos 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo (" b^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	381

<i>Figura V.66</i> Compassos 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).....	382
<i>Figura V.67</i> Compassos 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	382
<i>Figura V.68</i> Nota de rodapé da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	382
<i>Figura V.69</i> AIMI aplicada aos cc. 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	383
<i>Figura V.70</i> ATIMI aplicada aos cc. 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	384
<i>Figura V.71</i> Revisão dos cc. 97-105 da parte instrumental do violoncelo solo ("b ^s "), da Secção Formal "B" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	385
<i>Figura V.72</i> Compassos 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	388
<i>Figura V.73</i> Compassos 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).....	388
<i>Figura V.74</i> Compassos 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	389

<i>Figura V.75 AIMI</i> aplicada aos cc. 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	389
<i>Figura V.76 ATIMI</i> aplicada aos cc. 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	391
<i>Figura V.77</i> Revisão dos cc. 115-122 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	392
<i>Figura V.78</i> Compassos 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	393
<i>Figura V.79</i> Compassos 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	394
<i>Figura V.80</i> Compassos 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).	394
<i>Figura V.81 AIMI</i> aplicada aos cc. 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	394
<i>Figura V.82 ATIMI</i> aplicada aos cc. 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	396
<i>Figura V.83</i> Revisão dos cc. 123-132 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	397

<i>Figura V.84</i> Compassos 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	398
<i>Figura V.85</i> Compassos 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo (c ^s), da Secção formal C, do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).....	398
<i>Figura V.86</i> Compassos 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	399
<i>Figura V.87</i> AIMI aplicada aos cc. 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo (c ^s), da Secção formal C do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	399
<i>Figura V.88</i> ATIMI aplicada aos cc. 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	401
<i>Figura V.89</i> Revisão dos cc. 133-135 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	402
<i>Figura V.90</i> Compassos 136-142 da parte geral do Episódio ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	403
<i>Figura V.91</i> Compassos 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	404
<i>Figura V.92</i> Compassos 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).....	404

<i>Figura V.93</i> Compassos 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	404
<i>Figura V.94</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	405
<i>Figura V.95</i> <i>ATIMI</i> aplicada aos cc. 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	407
<i>Figura V.96</i> Revisão dos cc. 136-143 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	408
<i>Figura V.97</i> Compassos 144-153 da parte geral do Episódio ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	409
<i>Figura V.98</i> Compassos 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>King's Consort</i> (2005).	410
<i>Figura V.99</i> Compassos 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Peters</i> (1968).	410
<i>Figura V.100</i> Compassos 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi, conforme a edição <i>Ricordi</i> (1970).....	411
<i>Figura V.101</i> <i>AIMI</i> aplicada aos cc. 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c ^s "), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, <i>RV 418</i> , de Antonio Vivaldi.	411

Figura V.102 ATIMI aplicada aos cc. 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi. 413

Figura V.103 Revisão dos cc. 144-154 da parte instrumental do violoncelo solo ("c^s"), da Secção Formal "C" do 3º andamento do Concerto para Violoncelo em La menor, *RV 418*, de Antonio Vivaldi. 415

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2003). *Beethoven: Filosofia de la Música*. (R. Tiedemann, Ed., A. G. Schneekloth, & A. B. Muñoz, Trans.) Madrid: Ediciones Akal.
- Aquino, F. A. (2003). Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. *OPUS: Revista Eletrônica da ANPPOM*, 9, pp. 1-10.
- Bach, J. S. (Composer). (2005). Johann Sebastian Bach: The Sonatas and Partitas for Violin Solo, BWV 1001-1006. [G. Kremer, Performer] ECM.
- Bach, J. S. (Composer). (1995). Mstislav Rostropovich: J. S. Bach Cello-Suiten. [M. Rostropovich, Performer] EMI Classics.
- Bach, J. S. (1983). *Six Suites for Solo Cello*. (P. Tortelier, Ed.) Londres: Stainer & Bell.
- Bartel, D. (1998). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press.
- Bent, I. D., Hughes, D. W., Provine, R. C., Rastall, R., Kilmer, A., Hiley, D., et al. (2001). Notation. In S. Sadie (Ed.), *The new grove: dictionary of music and musicians* (Vol. 18, pp. 73-189). New York: Oxford University Press, Inc.
- Binet, A., & Courtier, J. (1895). Recherches Graphiques sur la Musique. *L'Année Psychologique*, 2, pp. 201-222.
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated with reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98, pp. 11818-11823.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmônica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

- Bochmann, C. (2006). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo: Análise e Exercícios*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Bohlman, P. V. (2001). Ontologies of music. In N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (pp. 17-34). New York: Oxford University Press.
- Bonta, S., Wijsman, S., Campbell, M., Kernfeld, B., & Barnett, A. (2001). Violoncello. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove: dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 26, pp. 745-765). Oxford University Press.
- Boorman, S. (2001). The Musical Text. In N. Cook, & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 403-423). New York: Oxford University Press.
- Bossard, S. (1703). *Dictionaire de musique*. Paris.
- Boulez, P. (2008). *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bowen, J. A. (2001). Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In N. Cook, & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 424-451). New York: Oxford University Press.
- Bunting, C. (2000a). *Essay on the Craft of 'Cello-playing: Prelude, Bowing, Coordination* (Vol. 1). Cambridge: Sangeeta Publications.
- Bunting, C. (2000b). *Essay on the Craft of 'Cello-Playing* (Vol. 2). Cambridge: Sangeeta Publications.
- Bylsma, A. (2001). *Bach, The Fencing the Master: Reading aloud from the first three cello suites* (2nd ed.). (B. F. Mail, Ed.) Amsterdam.
- Campbell, M. (1999a). Masters of the Baroque and Classical eras. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Cello* (pp. 52-60). Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, M. (1999b). Masters of the twentieth century. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion of the Cello* (pp. 73-91). Cambridge: Cambridge University Press.

- Carmo, H., & Ferreira, M. M. (2008). *Metodologia da Investigação: Guia para Auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Correia, J. (2003). *Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*. Unpublished PhD Thesis. University of Sheffield, Music Department.
- Correia, J. (2006). Como comunicamos musicalmente? *Actas de la V Reunión de SACCom* (pp. 135-145). Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- Correia, J. S. (2007). The body knows better, Conhecimento Tácito e Pedagogia Instrumental. *PERFORMA'07 - ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO E PERFORMANCE* (p. 5). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Dahlhaus, C. (1983). *Analysis and Value Judgement*. (S. Levarie, Trans.) New York: Pendragon Press.
- Damásio, A. (2003). *Ao encontro de Espinosa: as emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Donington, R. (1992). *The interpretation of early music*. New York: W. W. Norton & Company, Ink.
- Duport, J.-L. (1806?). *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*. (A. Lindner, Ed.) Londres; Philadelphia; Frankfort: Offenbach s. M.: Jean André.
- Ebhardt, K. (1898). Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempos. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie des Sinnesorgane*, 18, pp. 99-154.
- Elliott, D. J. (1997). Continuing Matters: Myths, Realities, Rejoinders. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 132, pp. 1-37.
- Everett, P. (1996). *Vivaldi: the four seasons and other concertos, op. 8*. New York: Cambridge University Press.
- Feuillard, L. R. (1938). *La technique du violoncelle* (Vol. 1). (G. Delrieu, Ed.) s.d.: Nice édition delrieu France.

- FisicaNet. (2010, 12 02). *Mecânica Quântica*. Retrieved 08 10, 2011, from [www.fisica.net: http://www.fisica.net/quantica/resumo_de_conceitos_da_mecanica_quantica.pdf](http://www.fisica.net/quantica/resumo_de_conceitos_da_mecanica_quantica.pdf)
- Flink, R. (2001). Going Flat: Post- Hierarchical Music Theory and the Music Surface. In N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (pp. 102-137). New York: Oxford University Press.
- Forte, A., & Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. .
- Gabrielsson, A. (2003). Music Performance Research at the Millenium. *Psychology of Music* , 31, 221-272.
- Gaser, C., & Schlaug, G. (2003). Brain structures differ between musicians and non-musicians. *Neurosci* , 23, 9240-9245.
- Gomes, A. L. (2005). *Expressão musical no Barroco: a Retórica e a Teoria dos Afetos*. Belo Horizonte: Universidade Estadual de Minas Gerais.
- Hakim, N., & Dufourcet, M.-B. (1997). *Anthologie musicale pour l'analyse de la forme*. Paris: Éditions Combre.
- Hakim, N., & Dufourcet, M.-B. (1999). *Guide pratique d'analyse musicale*. Paris: Éditions Combre, Paris.
- Harnoncourt, N. (1990). *O Discurso dos Sons: caminhos para uma compreensão musical* (2nd ed. ed.). (J. Zahar, Ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Ltda.
- Hébert, B. (Writer), Ouellette, M. (Producer) & Saint-Jean, R. (Director). (2006). *Great Composers: Antonio Vivaldi* [Motion Picture].
- Howat, R. (2005). What do we perform? In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 3-20). Cambridge: Cambridge University Press.

- Janof, T. (1996, 10 6). *Concertation with Janos Starker*. Retrieved 12 31, 2007, from Internet Cello Society: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/starker.htm>
- Janof, T. (1998, 11 28). *Conversation with Bernard Greenhouse*. Retrieved 12 31, 2007, from Internet Cello Society: <http://cello.org/Newsletters/Articles/greenhouse.htm>
- Janof, T. (1998, 5 9). *Concertation with Anner Bylsma*. Retrieved Dezembro 12, 2007, from Internet Cello Society: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylsma.htm>
- Janof, T. (1999, 8 10). *Concertation with Natalia Gutman*. Retrieved 12 31, 2007, from Internet Cello Society: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/gutman.htm>
- Kivy, P. (1995). *Authenticities : philosophical reflections on music performance*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Klengel, J. (s.d.). *Tägliche Übungen für Violoncello* (Vol. 2). (E. B. 3111, Ed.) Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lehmann, A. C., & Davidson, J. W. (2002). Taking an Acquired Skills Perspective on Music Performance. In C. Richardson, *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning* (pp. 542-560). New York: Oxford University Press.
- Lester, J. (2005). Performance and analysis: interaction and interpretation. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 197-216). Cambridge: Cambridge University Press.
- Loureiro, M. A. (2006). A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus 12* , pp. 7-32.
- Malcom, A. (1721). *A Treatise of Musick, Speculative, Pratical, and Historical*. Edinburgh.
- Mantel, G. (1975). *Cello Technique: Principles and Forms of Movement*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Markevitch, D. (1984). *Cello Story*. Summy-Birchard Music.

- Menon, V., & Levitin, D. J. (2005). The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage* , 175-184.
- Meyer, L. B. (1961). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Molina-Solana, M., & Grachten, M. (2010). Nature versus Culture in ritardando performances. *CIM10 - Conference on Interdisciplinary Musicology*, (pp. 55-61). Sheffield.
- Morehen, J. (2001). Partitura. In S. Sadie (Ed.), *The new grove: dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 19, p. 174). New York: Oxford University Press, Inc.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen violinschule*. Augsburg.
- Palisca, C. V. (1990). *Baroque music* (3rd ed.). New Jersey: Prentice Hall.
- Palmer, C. (1997). Music Performance. *Annual Review of Psychology* , 48, pp. 115-138.
- Patel, A. D. (2009, 06 23). *Music and the Brain: The Music of Language and the Language of Music*. Retrieved 03 12, 2011, from Youtube: LibraryOfCongress: <http://www.youtube.com/watch?v=2oMvtw4aeEY>
- Pederiva, P., & Galvão, A. (2005, Setembro). *A construção e vivência do corpo na performance musical*. Retrieved Setembro 1, 2009, from Performance: http://www.performanceonline.org/pt/edicoes_anteriores1.html
- Piston, W. (1995). *Orquestration*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Pleeth, W. (1982). *Cello*. Londres: Kahn & Averill.
- Rameau, J.-P. (1971). *Treatise on Harmony*. New York: Dover.
- Repp, B. H. (1993). Objective Performance Analysis as a Tool for the Musical Detective. *Journal of the Acoustical Society of America* , 93, 279-282.

- Rink, J. (2005). Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms's Fantasien Op. 116. In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 254-282). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2001). Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (pp. 217-238). New York: Oxford University Press.
- Roldão, M. C. (2011, 02 11). Investigação Educacional: Percursos, Campos e Problemática. Braga, Portugal: Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- Rothstein, W. (2005). Analysis and the act of performance. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 217-240). Cambridge: Cambridge University Press.
- Samson, J. (2001). Analysis in Context. In N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (pp. 35-54). New York: Oxford University Press.
- Sazer, V. (2003). *New Diretions in Cello Playing: How to make cello playing easier... and play without pain*. Los Angeles: ofnote.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. (R. Barce, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Siste, C. E. (2009). *A Pesquisa em Práticas Interpretativas: estudos recentes nas universidades estaduais paulistas. Dissertação de Mestrado em Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Steiner, G. (1993). *Presenças Reais: as artes do sentido*. Lisboa: Editorial Presença.
- Talbot, M. (2006). s. d. *Vivaldi: cello concertos* , 2-5.
- Talbot, M. (2000). *The Masters Musicians: Vivaldi*. (S. Sadie, Ed.) Oxford : Oxford University Press.

- Talbot, M. (2001). Vivaldi, Antonio (Lucio). In S. Sadie (Ed.), *The New Grove: dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 26, pp. 817-843). Oxford University Press.
- Tortelier, P. (1987). *Master class Tortelier 3/12 Dvorak Cello concerto*. Retrieved 01 19, 2011, from Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=IU4hd1MLL-Q&feature=related>
- Venturini, A. M. (2007). *The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century*. Orlando: B.M. University of Central Florida.
- Vivaldi, A. (2005). *Cello Concerto in A minor, RV 418*. (R. King, Ed.) s.d.: The King's Consort.
- Vivaldi, A. (1970). *Concerto in la minore F III, 18: transcrizione per violoncello e pianoforte*. Milão: Casa Ricordi.
- Vivaldi, A. (Composer). (2008). Han-na Chang: Cello concertos, Vivaldi. [H. Chang, L. C. Orchestra, Performers, & C. Warren-green, Conductor] EMI.
- Vivaldi, A. (1968). *Konzert A-moll für violoncello, streichorquester und continuo PV 35 / RV 418*. Frankfurt/M.: C. F. Peters.
- Vivaldi, A. (Composer). (1995). Vivaldi, Boccherini: Cello Concertos. [M. Maisky, & O. C. Orchestra, Performers] Deutsche Grammophon.
- Vivaldi, A. (Composer). (2006). Vivaldi: Cello Concertos. [J. Cohen, T. K. Consort, Performers, & R. King, Conductor] Hyperion.
- Vivaldi, A. (Composer). (1992). Vivaldi: Concertos for Strings. [Bylsma, A. (violoncello); Tafelmusik, Performer, & J. Lamon, Conductor] Sony Classical.
- Vivaldi, A. (Composer). (1997). Vivaldi: Eleven Concertos. [A. Bylsma, Tafelmusik, Performers, & J. Lamon, Conductor] Sony Classical.
- Walden, V. (1999). Technique, style and performing practice to c. 1900. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Cello* (pp. 178-194). Cambridge : Cambridge University Press.

- Weber, W. (2001). History of Musical Canon. In N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music* (pp. 336-355). New York: Oxford University Press.
- Webern, A. (1967). *Kinderstück* for piano. London: Boosey & Hawkes.
- White, M. (2002). *Extraordinary Research into the 18 th Century Venetian Marketplace*. Retrieved 03 3, 2011, from Vivaldi's Violins: the Accounts of Ospedale della Pietà: <http://www.soundpostonline.com/archive/summer2002/page10.htm>
- Wilmshurst, W. L. (2002). *Maçonaria: Raízes e Segredos da sua História*. Lisboa: Prefácio.
- Wilson, B., Buelow, G. J., & Hoyt, P. A. (2001). Rhetoric and music. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove: dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 21, pp. 260-275). Oxford University Press.
- Wobs, H. C. (1992). Antonio Vivaldi: Konzerte für streicher. *Vivaldi: Concertos for Strings* , 12-14.
- Zarlino, G. (1558). *Le institutioni harmoniche*. Venetia.

APÊNDICES

XI.1 Partitura da Análise Formal e Harmónica do *RV 418*

XI.1.1 1º andamento

Secção Formal "A"
Episódio "ar"

*Allegro
Tutti*

La menor i V i V 7

8

i iv VII⁷ III VI⁷ ii V₅⁶ i V i

16

iv V 7 i iv V i ViViViVi V i ViViVi V

Episódio "as"

22 *Solo*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

i iv V i

27

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vc e Cb.

iv VII III VI vi⁷

32

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vc e Cb.

La menor III VI 7 III iv v
Do maior I V 7 I ii iii

Episódio "bs"

60 *Solo*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

I 6 5 V 7 I ^b7 IV

67

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

II 7 V III 7 vi

73

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

IV V V² I⁶ 5 ii⁷ V⁷ I⁷

80

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

IV⁷ V⁶ V⁷ I [♯]V⁶ VII iii

Mi menor ii⁶ V i

88

Vc. solo

Vc e Cb.

vi VII² iii vi VII⁶ iii vi VII⁶ iii vi VII

iv V² i iv V⁶ i iv V⁶ i iv V

Secção Formal "C"

Episódio "cr"

94 *Tutti*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

Mi menor i V⁶ I⁷ iv vii

La menor V⁷ i iv

99

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

III VI II v I⁶ iv I

VII III VI ii V⁶ i V

Episódio "cs"

104 *solo*

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

La menor i iv VII III iv v iv⁶ ⁵ II⁶

112

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

V i V i iv

117

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

V 2 i⁶ VI 2 iv V⁶₅ 7 i iv IV⁶ VII III V vi ii⁷ V

123

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

V iv III vii

127

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

i iv V i

132

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

i V⁶ 5 i iv⁶ 5 i iv V i V i V

Secção Formal "A"

Episódio "ar"

Tutti

141

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

i V i V 7 i

149

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

iv VII⁷ III VI⁷ ii V⁶ i V

155

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

i iv V 7 i iv V i ViViViVi V i ViViVi V i

XI.1.2 2º andamento

Secção Formal "A"

Episódio "ar"

Tutti

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. e Cb.

Re menor i v i iv IV VII V⁷ i iv V

Secção Formal "B"

Episódio "br"

solo

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

i v i v i iv VII⁷

Fa maior III vi ii V⁷

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III I 7^b IV II i VI II 7^b

I Sib maior V 7 I Do maior I ii V I 7^b

12 *tr*

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Do maior I^b IV I ii I IV Fa maior VI^{6b}₅₉ ii Sol menor VI^{6b}₅₉ II Sib maior
 Fa maior V⁷ I V vi V I Sol menor V^{6b}₅₉ i La maior V^{6b}₅₉ I Re menor

16 *tr* *Tutti*

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

I^b VII⁷ Re menor i V i iv V V⁷ i iv V iiv V i
 VI⁶ V⁷

Secção Formal "A"

Episódio "ar"

21

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

iv IV VII V⁷ i iv V i

XI.1.3 3º andamento

Secção Formal "A"

Episódio "ar"

Allegro
Tutti

Vc. solo
1º Violino
2º Violino
Viola d'arco
Vc. e Cb.

La menor i 6 5 V⁶ 5 i 6 5 V

Vc. solo
1º Vln.
2º Vln.
Vla.
Vc. e Cb.

6 5 i IV 6 5 VII III⁷ 6 5^b 7 VI V⁶ 5

Vc. solo
1º Vln.
2º Vln.
Vla.
Vc. e Cb.

i 6 5 V⁷ 6 5 7 i 6 5 V² 6 5 7 i V i V⁶ 5 i V

Episódio "as"

21 *solo*

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

i i V⁶ i V⁶ i⁶ 5 6 5

28

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

6 VI VII⁶ v i iv

37 *Tutti*

Vc. solo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

VII III⁶ VII III VII
Do maior V I⁶ V I V

43 *solo*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

7 5 7 III 6 6 5 VII III III 6 6 5 V
7 5 7 I 4 4 5 V I I 4 4 5 V

Tutti

solo

tr

Secção Formal "B"

Episódio "br"

54 *Tutti*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

Do maior I 6 6 V²⁶ 5 I 6 6 5 V⁷ I V⁷ I I₇^b 6 4 3b VI 6 5

62

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

ii 6 5 v 6 5 VI 6 5 ii VI⁶ Re menor i V i iv V⁶ 5 i V
Re menor i 6 5 iv 6 5 V 6 5 i V⁶ 5

Episódio "bs"

69 *solo*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

i V⁶ 5 i II⁶ V

75

Vc. solo

Vc. e Cb.

i V⁶₅ i V⁶₅ i iv III ii i VII VI V iv

84

Vc. solo

Vc. e Cb.

III

Fa maior I

III ii i VII III 6 5
I vii vi V I 6 5

90

Vc. solo

Vc. e Cb.

VII

V

pedal

III⁶₄ 6 5
I⁶₄ 6 5

97

Vc. solo

Vc. e Cb.

VI 6 5 6 VII 6 5 6 i 6 v 6 III⁶ 5 6 5 VII⁶₅ 4 5 4 III 6 5 6 VII⁶₅ 4 5 4 III⁶ VMII
IV 6 5 6 V 6 5 6 vi 6 iii 6 I⁶ 5 6 5 V⁶₃ 4 5 4 I 6 5 6 V⁶₃ 4 5 4 I 6 IVV

Secção Formal "C"

Episódio "cr"

105 *Tutti* *solo*

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

Fa maior I 6 5 V 7 I 6 5 vi ii⁶ 5 III 6 5 ii III⁶ 5 vi 6 5 VII 6 5 iiivii⁶ 5 VII 6 5

Re menor i iv⁶ 5 V 6 5 iv V⁶ 5 i 6 5 La menor V 6 5 i iv⁶ 5 V 6 5

Episódio "cs"

115

Vc. solo

Vc. e Cb.

La menor i 6 5 iv⁶ 5 V⁷ 6 7 iv V⁶ 5 i 6 5 iv 6 5 i V⁶ 5 i 6 5

123

Vc. solo

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

pedal i iv IV⁶ 5 VII V⁷ i V⁷ i iv

132 *tr tr*

Vc. solo

1ª Vln.

2ª Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

i 6 5 5 6 6 5 6 5

V⁶ *i* IV⁶ VII III⁶ VI II⁶ V *i* 6 5

145 *tr*

Vc. solo

1ª Vln.

2ª Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

vii 6 5 *i*⁶ 5 6 5 vii 6 5 *i*

iv v iv v *i* vii⁶⁵ V⁹ *i* V

Secção Formal "A"

Episódio "ar"

154 *Tutti*

Vc. solo

1ª Vln.

2ª Vln.

Vla.

Vc. e Cb.

i 6 5 V⁷ 6 5 7 *i* 6 5 iv V⁶ 5 *i* V *i* iv V⁶ 5 *i* V *i*

XI.3 Edição Preliminar da Partitura da Parte do Violoncelo Solo do *RV 418*

XI.3.1 1º andamento

Concerto para Violoncelo em la menor, RV. 418

Violoncelo Solo

I

Allegro (c. ♩=130) Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Tutti

f

8

13

20 *solo* *f* *tr*

25

29

33 *tr*

38

41 *mp* *f* *tr* *V.S.*

A *Tutti*

45 *f*

51

58 *f* **B**

62 *p*

66 *mp*

69 *mf*

72

75

78

81

Violoncello Solo

3

85 *f*

89

94 *C* *Tutti* *f*

99

104 *D* *solo*

108 *cresc. poco a poi*

113

117

122

126 *tr* *tr*

V.S.

131 *trm* *trm*

136 *trm* *trm*

141 *Tutti* *f* *f*

148

153

158

This musical score for Violoncello Solo consists of six staves of music. The first staff (measures 131-135) is in 3/8 time and features a melodic line with trills and slurs. The second staff (measures 136-140) continues the melodic line with dynamic markings of *p* and *f*. The third staff (measures 141-145) is marked *Tutti* and *f*, featuring a more rhythmic, eighth-note pattern. The fourth staff (measures 146-152) continues this rhythmic pattern with slurs and accents. The fifth staff (measures 153-157) shows a change in rhythm with dotted notes and rests. The sixth staff (measures 158-162) concludes the passage with a final melodic phrase and a double bar line.

XI.3.2 2° andamento

Violoncello Solo

II

Largo (♩=60)
Tutti senza vibrato

1 *p* *p* *p* *pp cresc.*

4 *mf* *p* *mf* *solo*

7

10 *tr* *tr* *tr*

12 *tr*

14

17

20 *tr* *Tutti*

21 *pp cresc.*

23 *mf* *p* *mf*

XI.3.3 3° andamento

Violoncello Solo

III

Allegro con fuoco (c. ♩=110)

Tutti

9

17 *solo*

24

30

36 *p cresc.*

42

47 *p cresc. - - - - - f p cresc. - - - - -*

53 *Tutti*

61

V.S

69 *f*

76 *p* *f*

82

87

92

96 *giocososo*

103 *Tutti*

111 *solo*

118 *p cresc.*

124

Violoncello Solo

3

129

135

141

147

153 *A tempo*

157

XI.4 Edição Preliminar da Partitura Geral do *RV 418*

XI.4.1 1º andamento

2

Concerto para Violoncelo em la menor, RV. 418

I

Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Allegro (c. $\text{♩} = 130$)

Tutti

Violoncelo Solo

1º Violino

2º Violino

Viola d'arco

Violoncelo e Contrabaixo

7

Vc.

1º Vln.

2º Vln.

Vla.

Vc e Cb.

13

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

19

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

solo

f

tr

2 Vln. solo

mf

2 Vln. solo

mf

Vc. solo

mf

24

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

similer

similer

28

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

32

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

tr m

p cresc.

p

37

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

f

42

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

mp *f*

B *Tutti* *f*

48

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

f

54

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

60 **C**

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

65

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

f

p

2 Vln. solo

pp

2 Vln. solo

pp

solo

pp

Vc. solo

f

pp

mp

p

p

p

p

p

69

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

73

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

77

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

81

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

85

Vc.

Vc e Cb.

f

mf

91

D

Tutti

f

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

98

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

E solo

104

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

f

p

109

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

cresc. poco a poco

2 Vln. solo

pp cresc. poco a poco

2 Vln. solo

pp cresc. poco a poco

f

p cresc. poco a poco

114

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vc e Cb.

119

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc e Cb.

p

solo

f

124

Vc.

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

tr

148

Vc.

1^o Vln.

2^o Vln.

Vla.

Vc e Cb.

154

Vc.

1^o Vln.

2^o Vln.

Vla.

Vc e Cb.

159

Vc.

1^o Vln.

2^o Vln.

Vla.

Vc e Cb.

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for measures 148 through 159. The instruments are Violoncello (Vc.), Violins I (1^o Vln.), Violins II (2^o Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc e Cb.). The first system (measures 148-153) features a strong, rhythmic pattern in the Vc. and Vc e Cb. parts, with the strings playing a steady eighth-note accompaniment. The Violins I and II parts have trills and accents. The second system (measures 154-158) shows a change in the Vc. and Vc e Cb. parts, with the strings playing a more complex, syncopated pattern. The Violins I and II parts have trills and accents. The third system (measures 159-160) shows a final, more complex pattern in the Vc. and Vc e Cb. parts, with the strings playing a steady eighth-note accompaniment. The Violins I and II parts have trills and accents.

XI.4.2 2º andamento

II

Largo (♩=60)

Tutti senza vibrato

Violoncello Solo

1º Violino

2º Violino

Viola d'arco

Violoncello e Contrabaixo

3

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

6 *solo*

Vc. *solo*

Vln. I *solo alla punta*
pp

Vln. II *solo alla punta*
pp

Vla. *solo alla punta*
pp

Vc. *solo*
pp

10 *tr* *tr* *tr*

Vc. *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

13 *tr*

Vc. *tr*

Vln. I *V* *V*

Vln. II *V* *V*

Vla. *V* *V*

Vc.

Detailed description: This musical score is for a string ensemble, consisting of Violoncello (Vc.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems. The first system (measures 6-9) features a 'solo' for the Violoncello and 'solo alla punta' for the Violins, Viola, and Violoncello, all marked 'pp'. The second system (measures 10-12) includes trills ('tr') for the Violoncello and Violins, and triplets for the Violoncello. The third system (measures 13-15) features trills ('tr') for the Violoncello and 'V' (vibrato) for the Violins, Viola, and Violoncello. The score is written in 12/8 time and includes various musical notations such as slurs, trills, and triplets.

21

Vc. *pp cresc.*

Vln. I *pp cresc.*

Vln. II *pp cresc.*

Vla. *pp cresc.*

Vc. *pp cresc.*

23

Vc. *mf p*

Vln. I *mf p*

Vln. II *mf p*

Vla. *mf p*

Vc. *mf p*

XI.4.3 3º andamento

III

Allegro con fuoco (c. ♩=110)

Tutti

Violoncello Solo
f *cresc.*

1º Violino
f *p* *cresc.*

2º Violino
f *p* *cresc.*

Viola d'arco
f *p* *cresc.*

Violoncello e Contrabaixo
f *p* *cresc.*

6

Vc.
f

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

13

Vc.
f

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

20 *solo*

Vc. *f* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *Vc. solo* *f* *p*

26

Vc. *mf* *f*

Vln. I *2 Vln. solo* *p* *mf* *p* *mf*

Vln. II *2 Vln. solo* *p* *mf* *p* *mf*

Vla. *solo* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. *p* *mf* *p* *mf*

33

Vc. *p* *mf* *p*

Vln. I *p* *mf* *p*

Vln. II *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

40

Vc. *p cresc.* *f* *p*

Vln. I *Tutti* *f* *2 Vln. solo* *p*

Vln. II *Tutti* *f* *2 Vln. solo* *p*

Vla. *Tutti* *f* *solo*

Vc. *cresc.* *f* *p*

46

Vc. *p cresc.* *f* *Tutti* *p cresc.*

Vln. I *f* *Tutti* *2 Vln. solo* *p*

Vln. II *f* *Tutti* *2 Vln. solo* *p*

Vla. *f* *Tutti* *solo* *p*

Vc. *cresc.* *f* *Tutti* *p cresc.*

52

Vc. *f* *Tutti* *p*

Vln. I *Tutti* *f* *p* *cresc.*

Vln. II *Tutti* *f* *p* *cresc.*

Vla. *Tutti* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *cresc.*

58

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

64

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

70

Vc.

Vc. solo

Vc.

77

Vc.

p

f

f dim.

Vc.

83

Vc.

p

Vc.

89

Vc.

Vc.

93

Vc.

Vc.

giocoso

p giocoso

98

Vc.

Vc.

105

Tutti

Vc.

Tutti

Vln. I

f

Tutti

Vln. II

f

Tutti

Vla.

f

Tutti

Vc.

111

solo

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc. solo

The musical score is divided into four systems, each containing staves for Violoncello (Vc.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), and Viola (Vla.).

- System 1 (Measures 117-122):** The Vc. part features a melodic line with a crescendo leading to a *p* dynamic. The Vln. I and Vln. II parts have a *2 Vln. solo* marking and a *p cresc.* dynamic. The Vla. part also has a *p cresc.* dynamic.
- System 2 (Measures 123-128):** The Vc. part continues with a melodic line. The Vln. I and Vln. II parts have a *p cresc.* dynamic. The Vla. part has a *p cresc.* dynamic. The Vc. part ends with a *p* dynamic.
- System 3 (Measures 129-135):** The Vc. part features a melodic line with a trill. The Vln. I and Vln. II parts have a *f* dynamic. The Vla. part has a *f* dynamic. The Vc. part ends with a *p* dynamic.
- System 4 (Measures 136-141):** The Vc. part features a melodic line with a trill. The Vln. I and Vln. II parts have a *p* dynamic. The Vla. part has a *p* dynamic. The Vc. part ends with a *p* dynamic.

142

Vc. *p* *f* *p*

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

149

Vc. *f* rit. A tempo *tr* Tutti

Vln. I *f* Tutti

Vln. II *f* Tutti

Vla. *f* Tutti

Vc. *f* Tutti

155

Vc. rit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

XI.5 DVD's

XI.5.1 Sessão Experimental 1

XI.5.2 Sessão Experimental 2

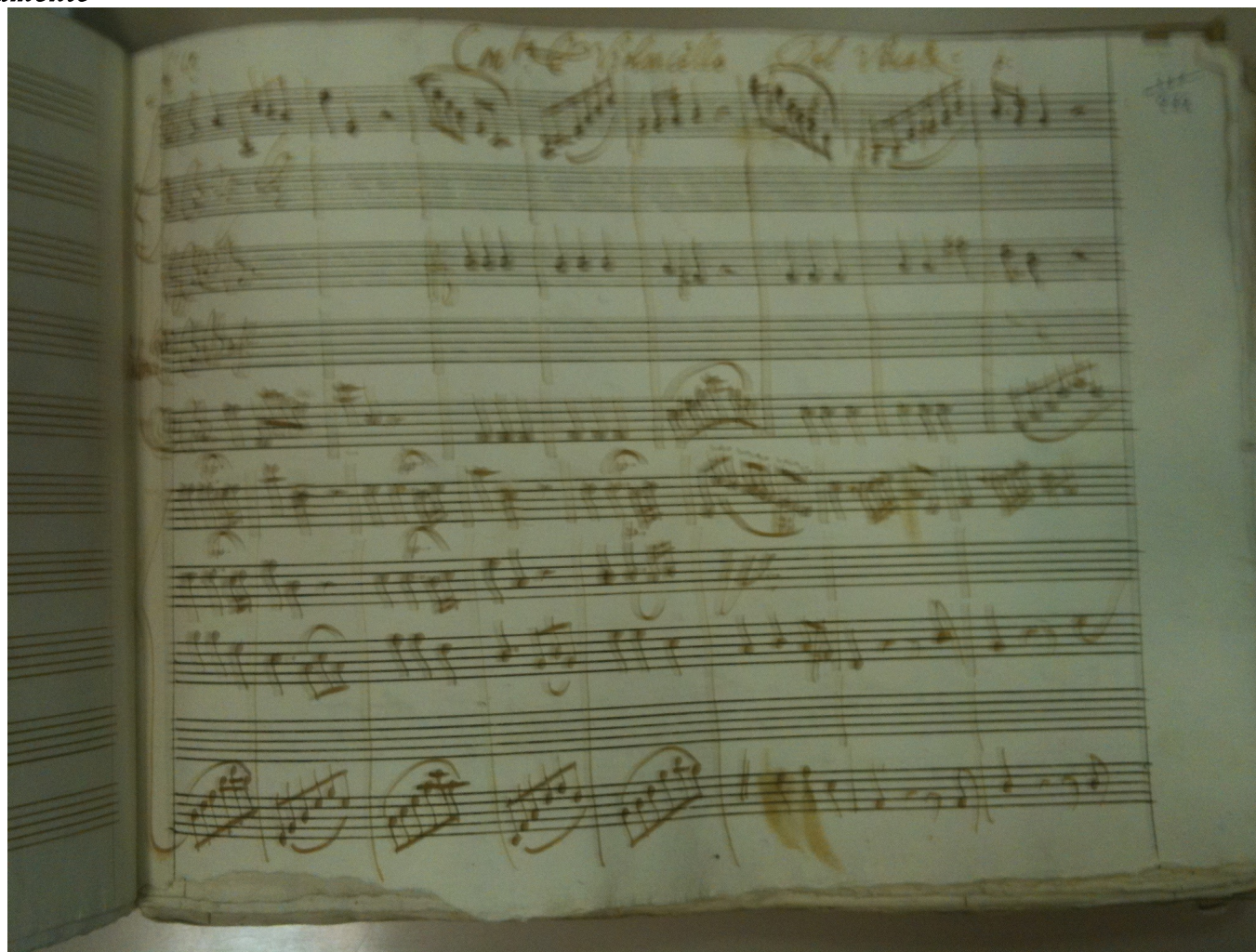
XI.5.3 Performance Musical do RV 418

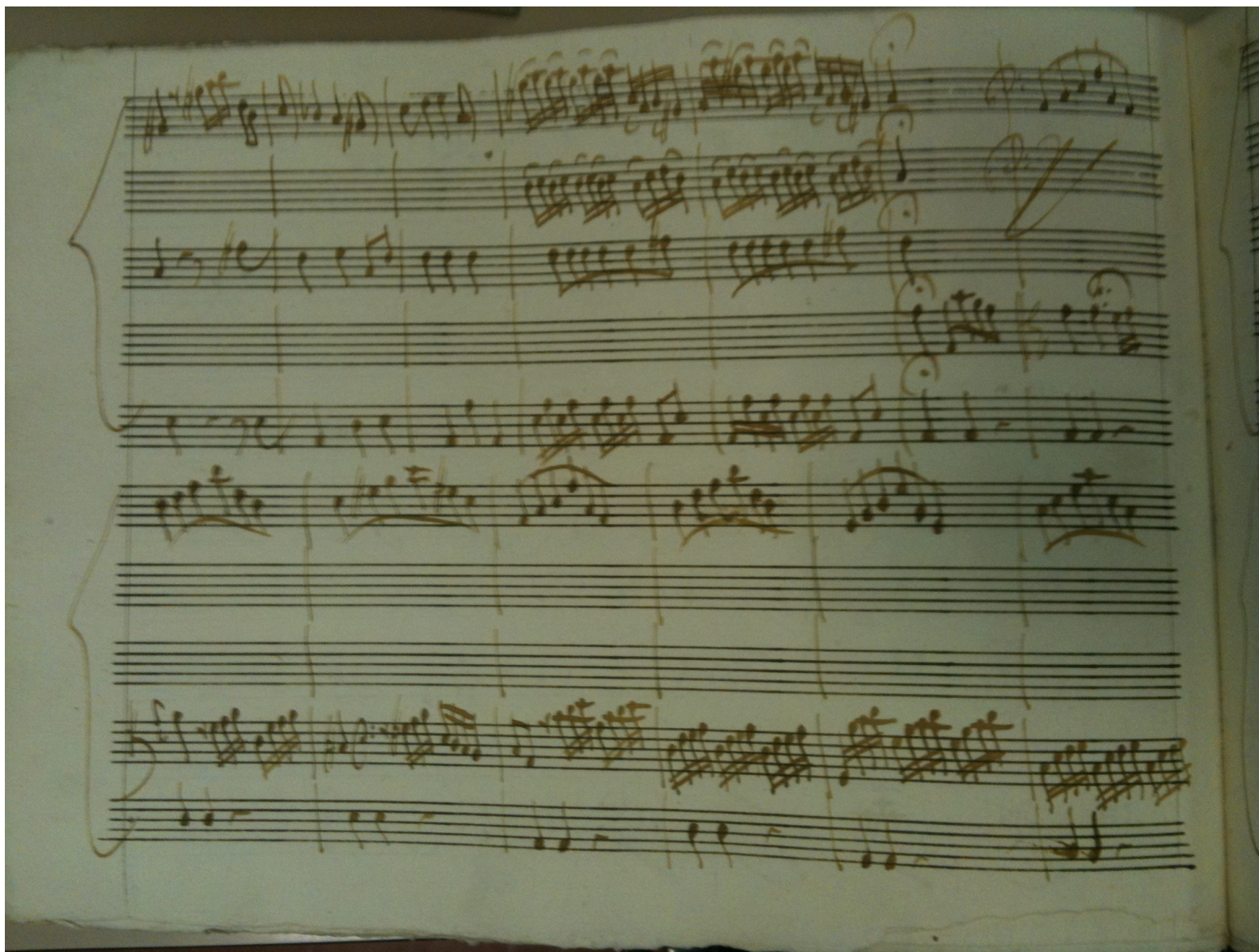
XI.5.4 Material de Apoio MIDI/ÁUDIO

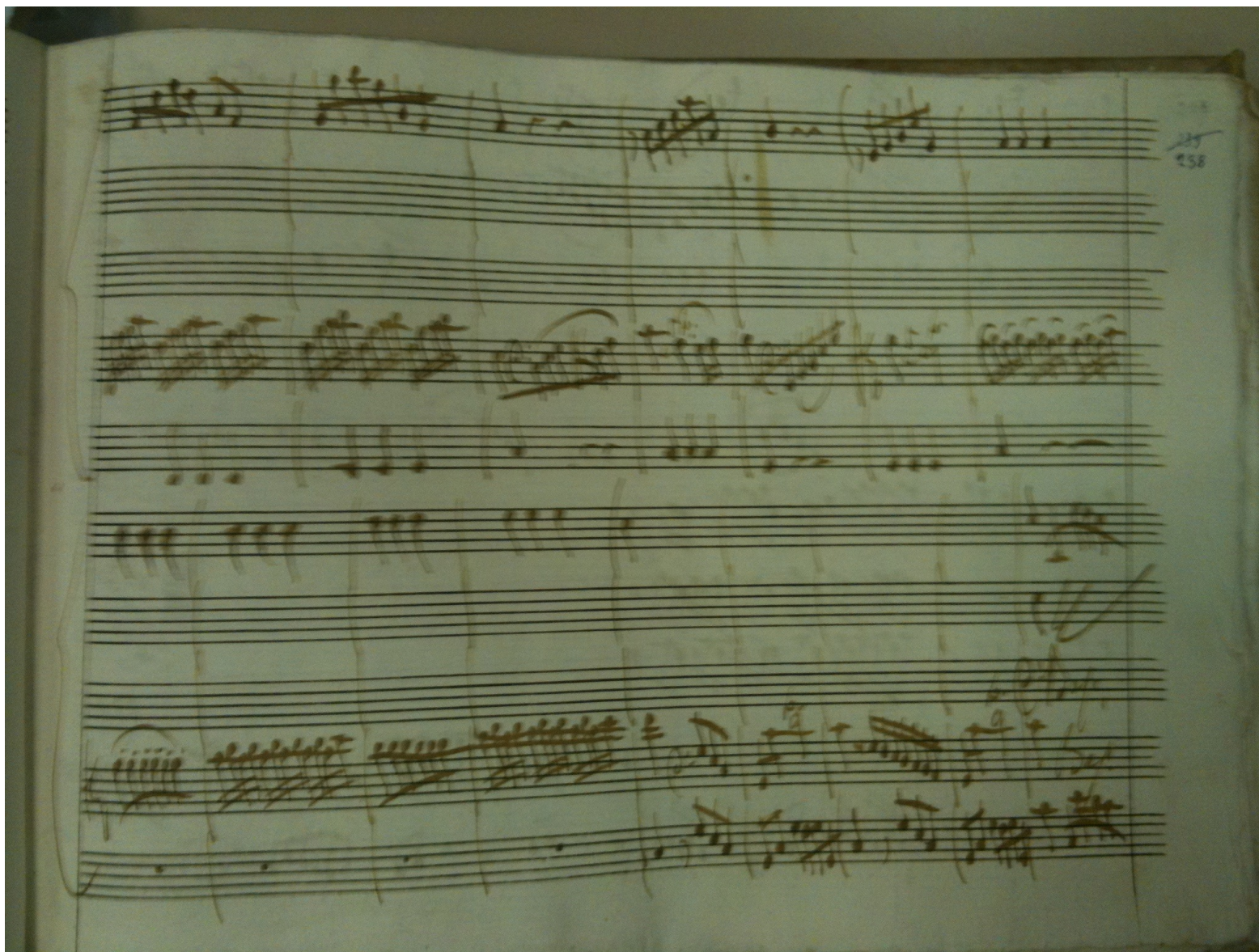
ANEXOS

XII.1 Cópia Fotografada do Manuscrito Original do RV 418

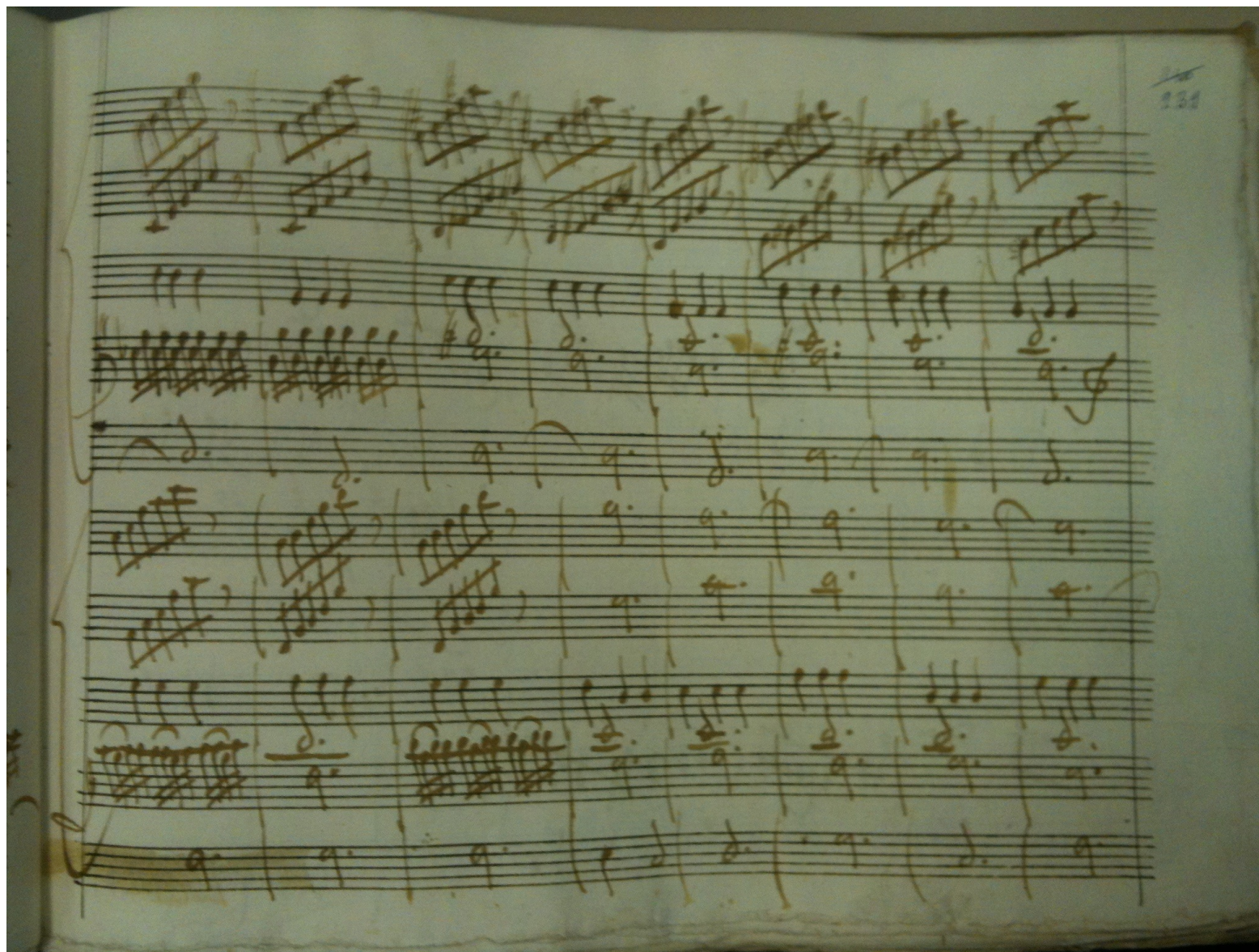
XII.1.1 1º andamento

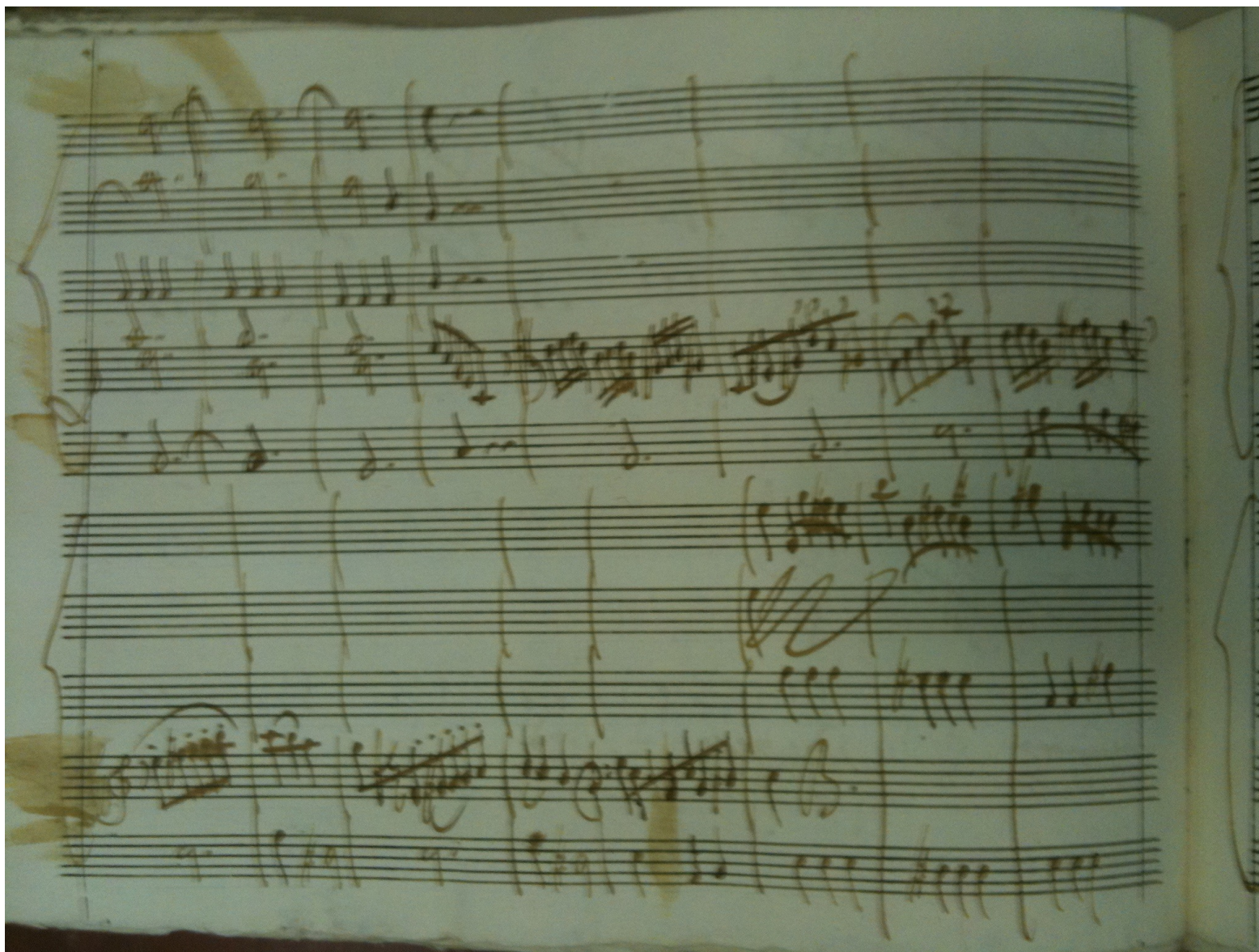


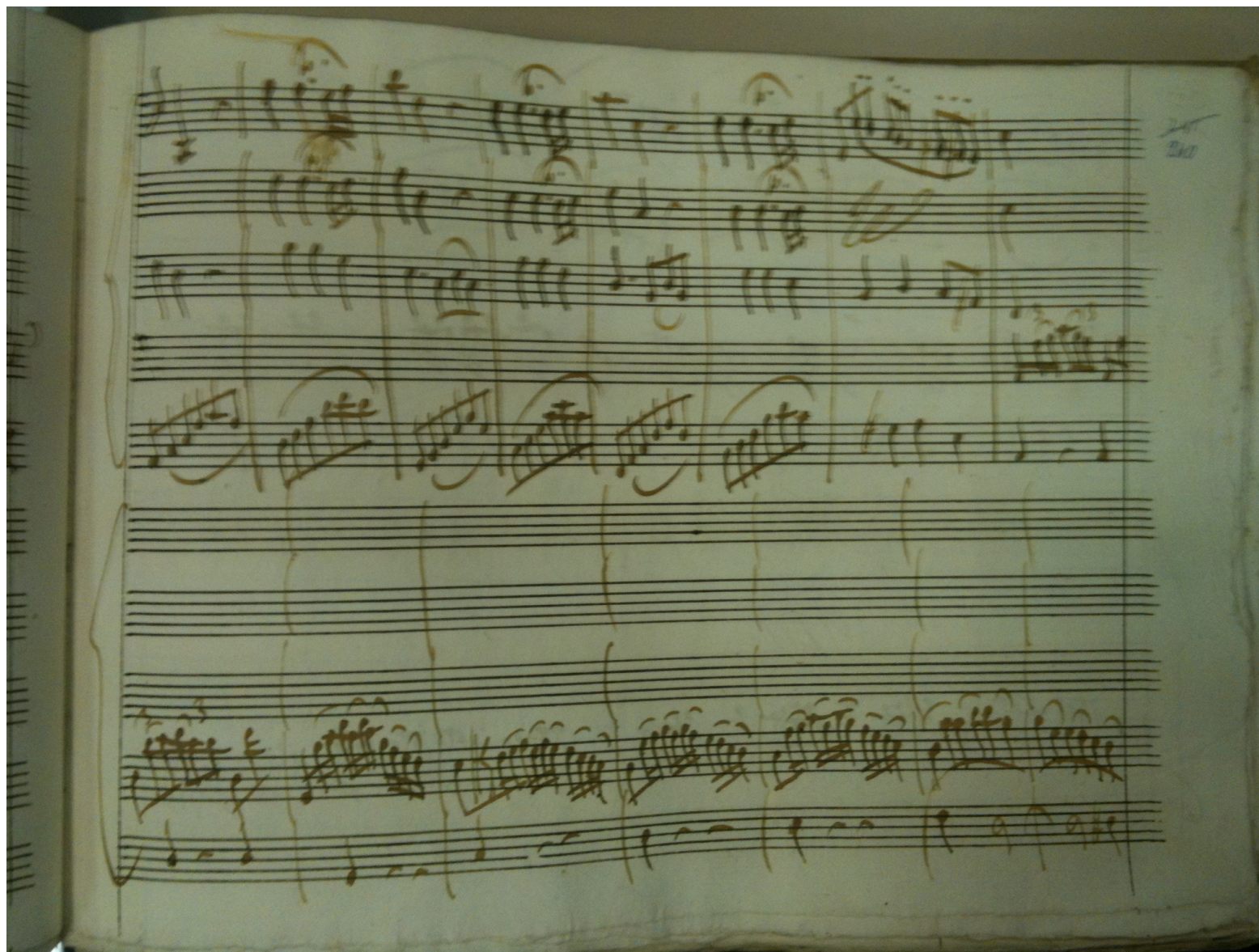


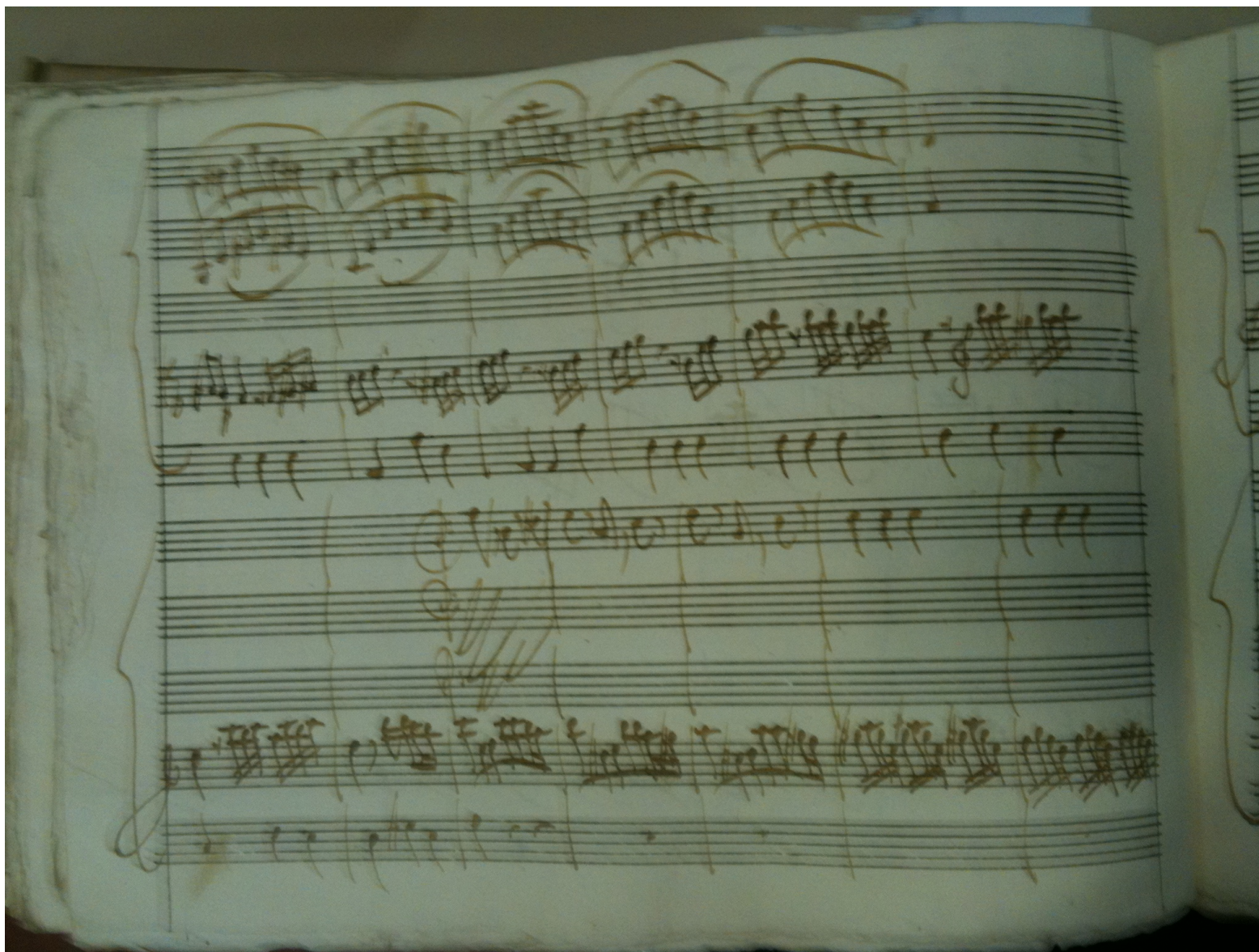


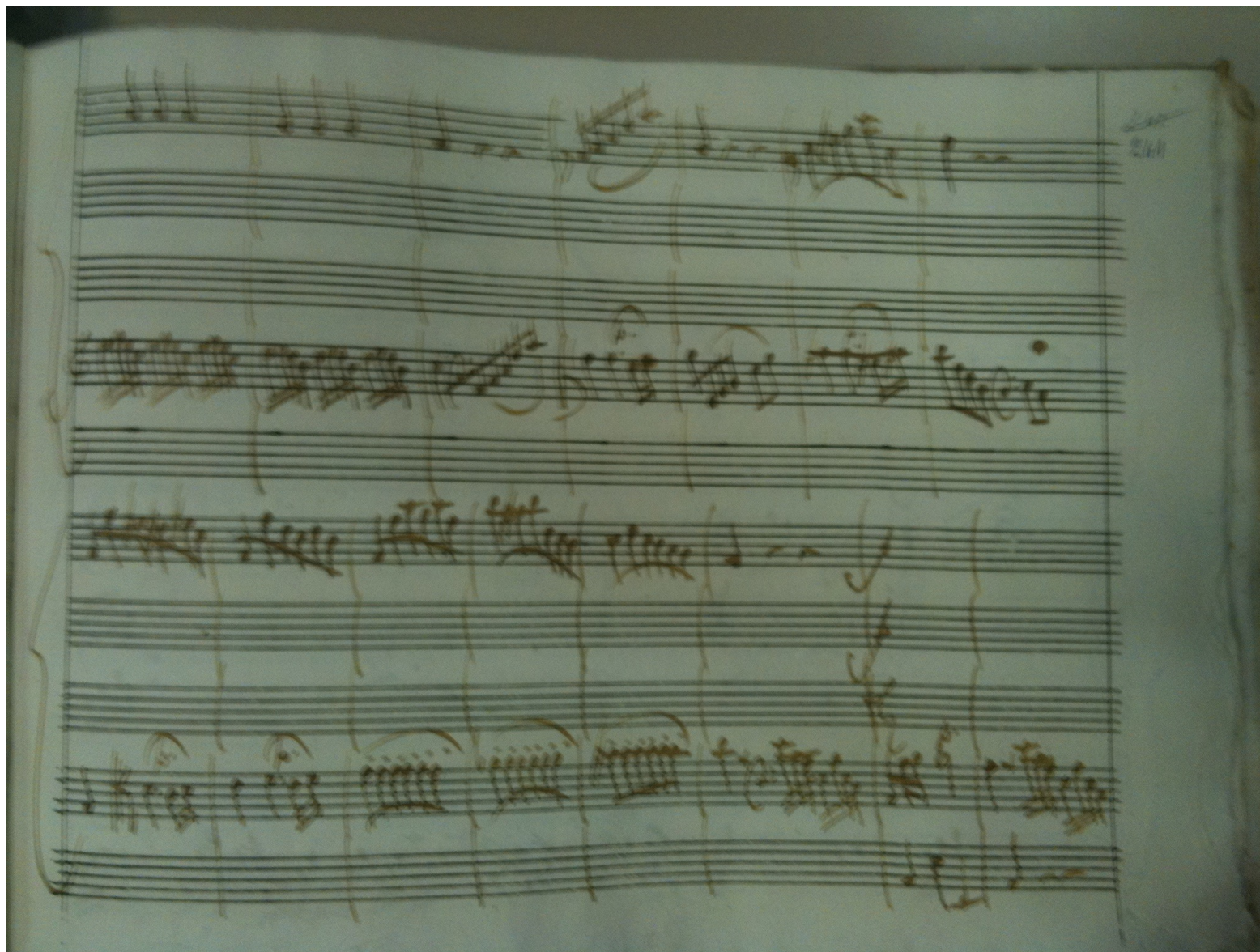


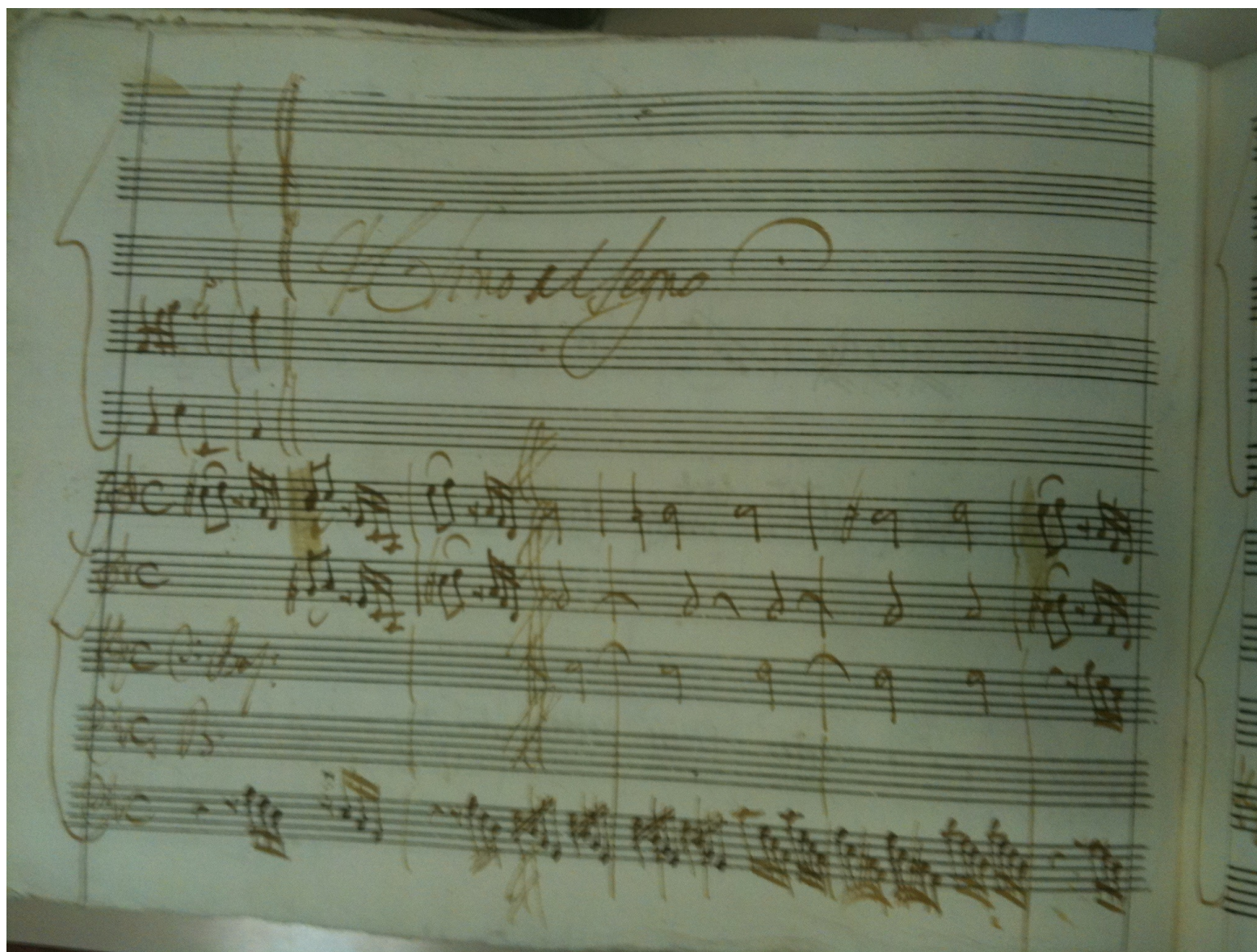




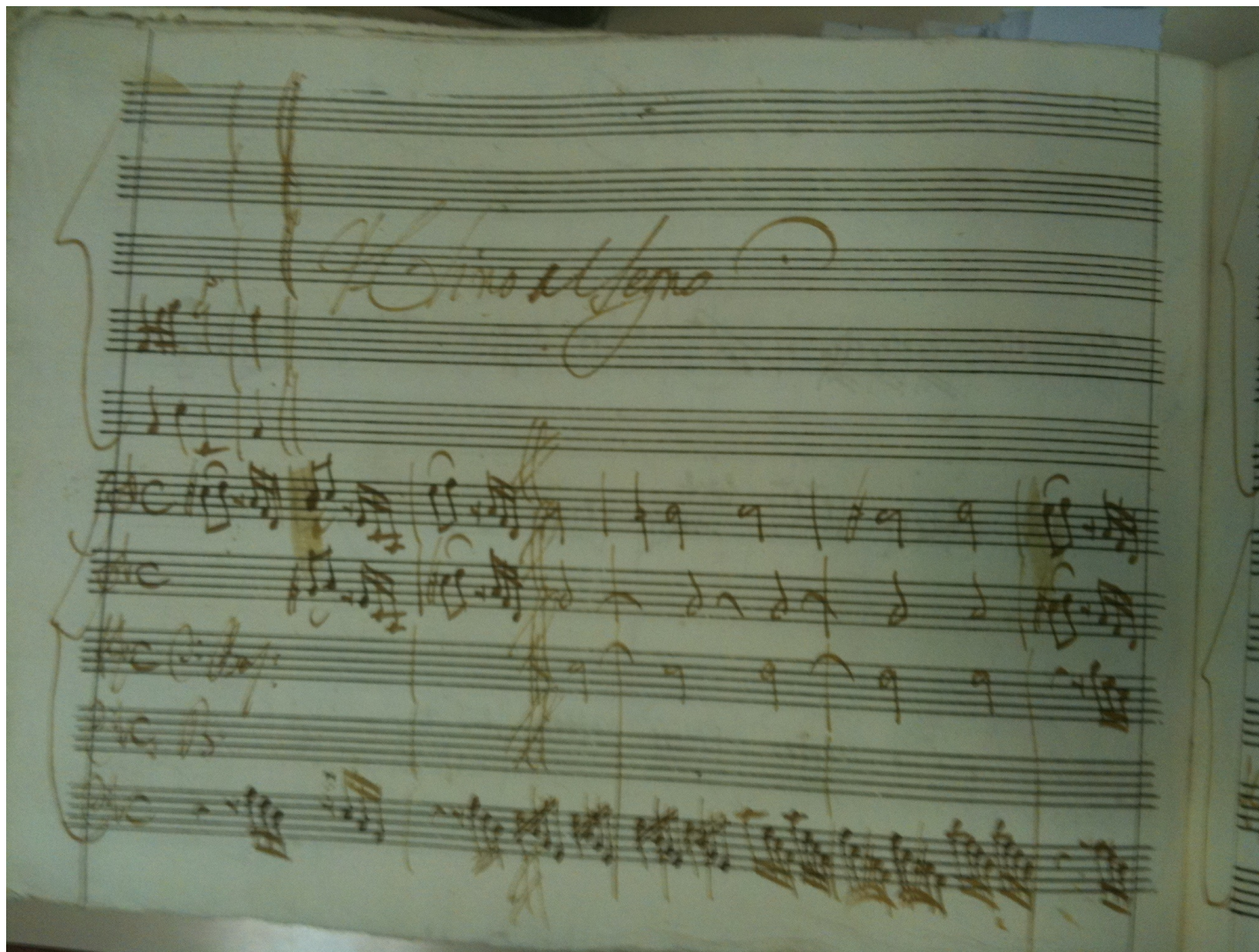


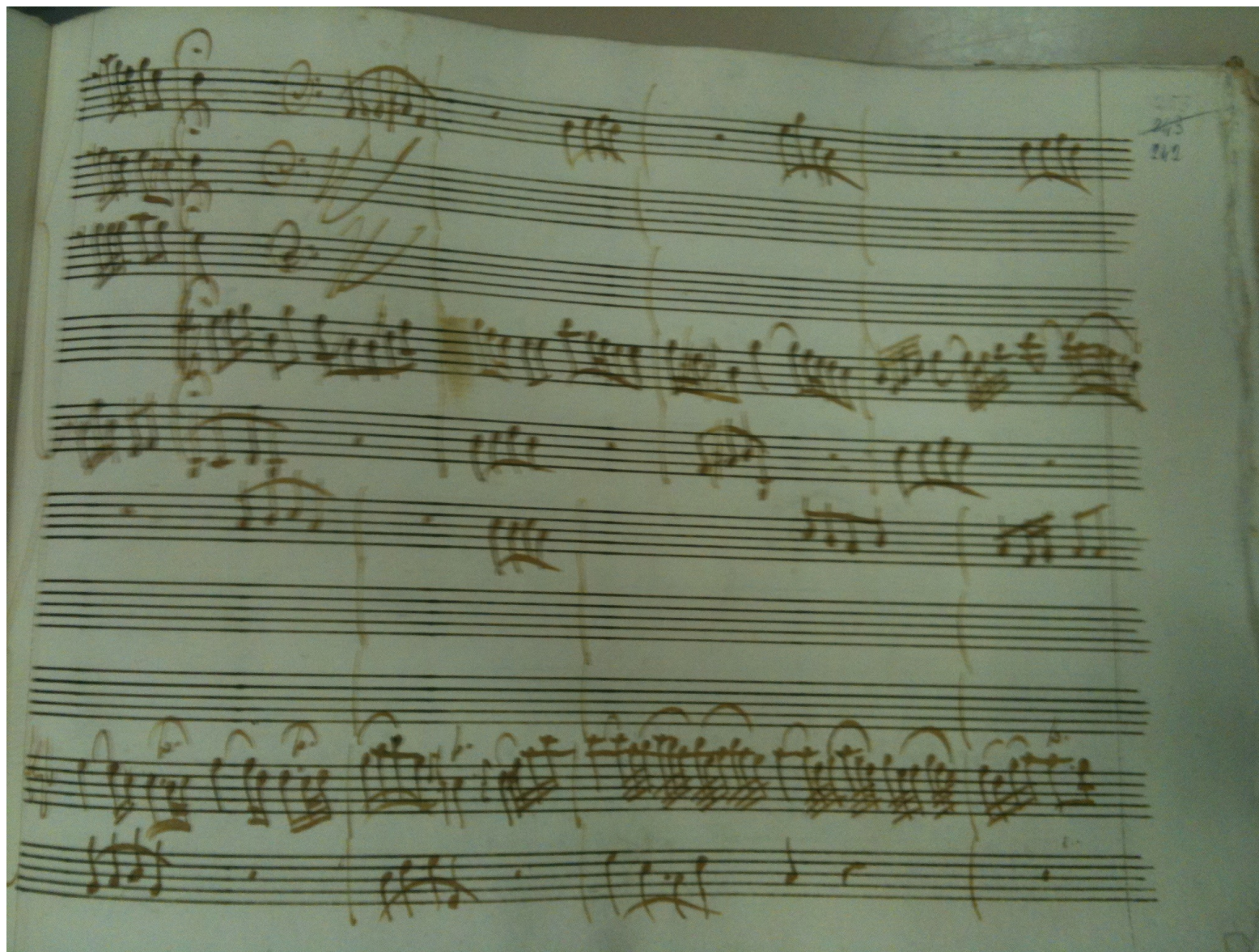


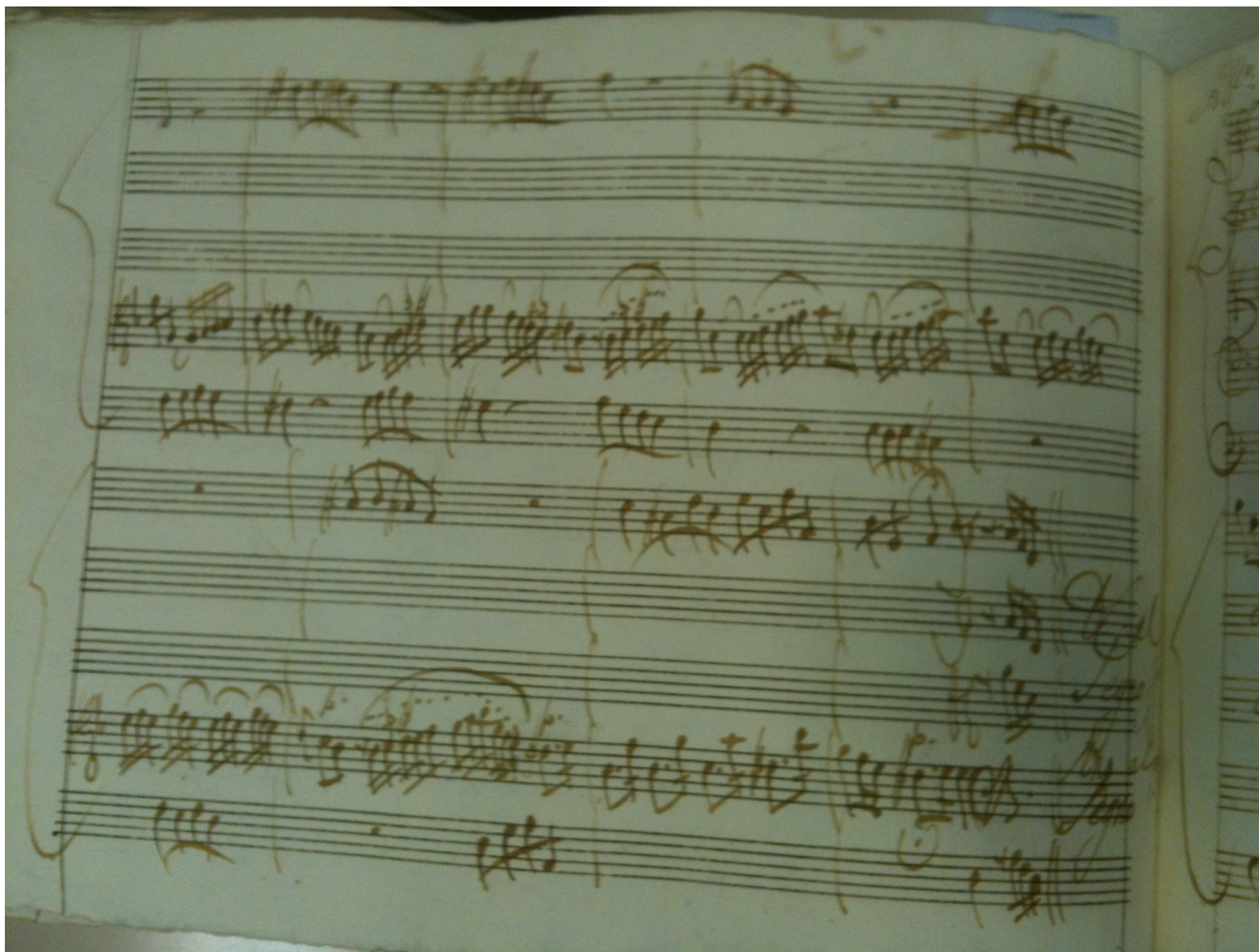




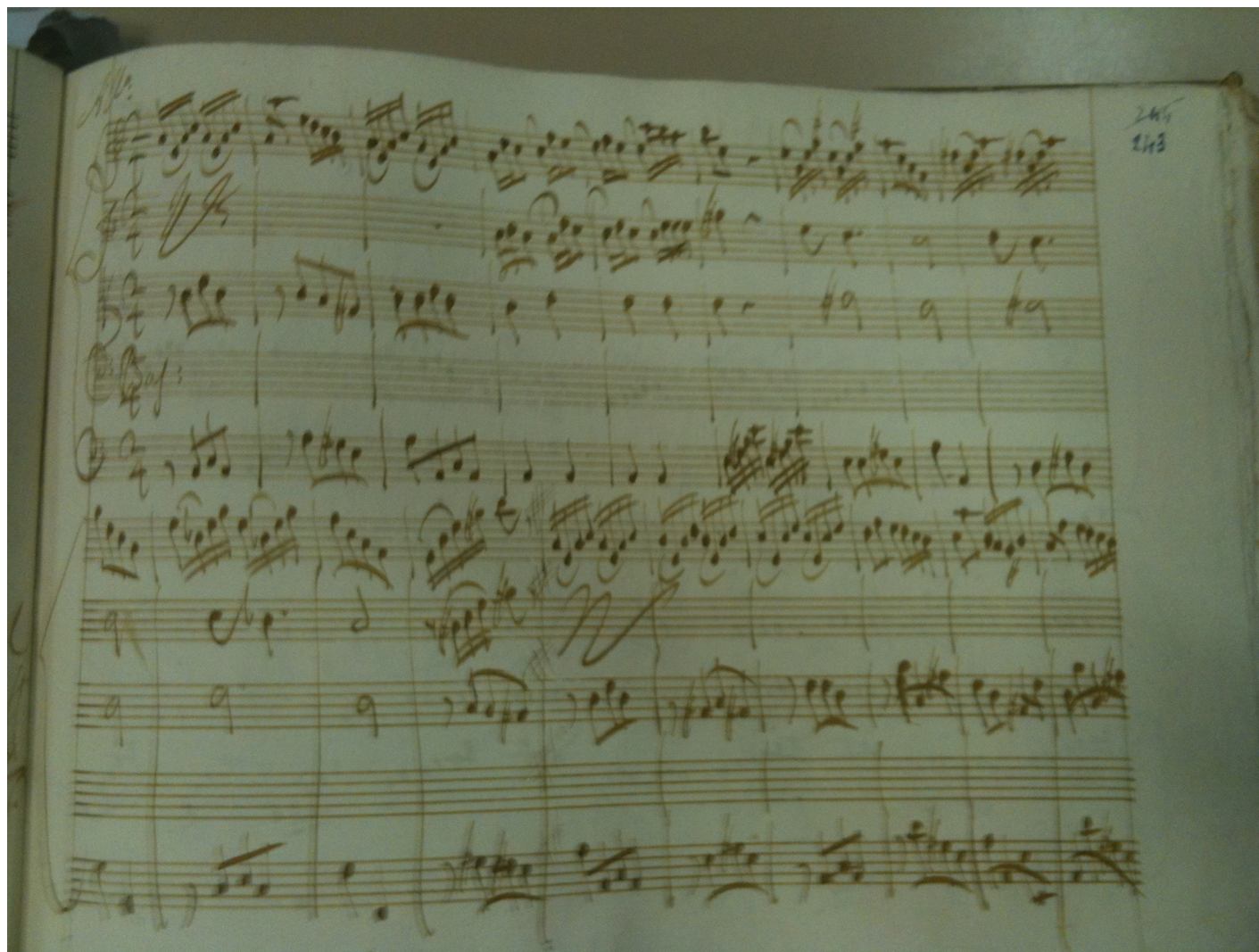
XII.1.2 2º andamento

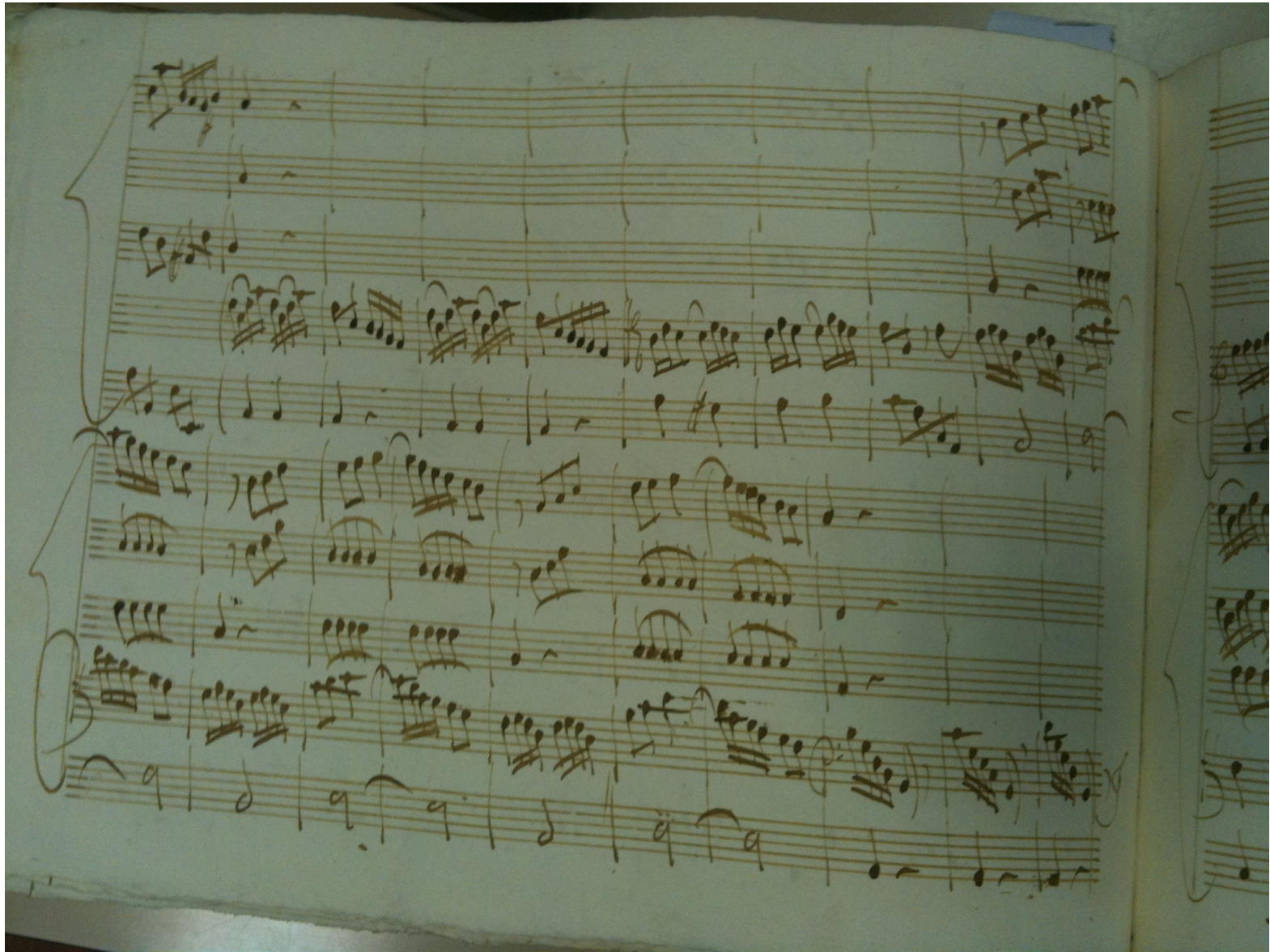


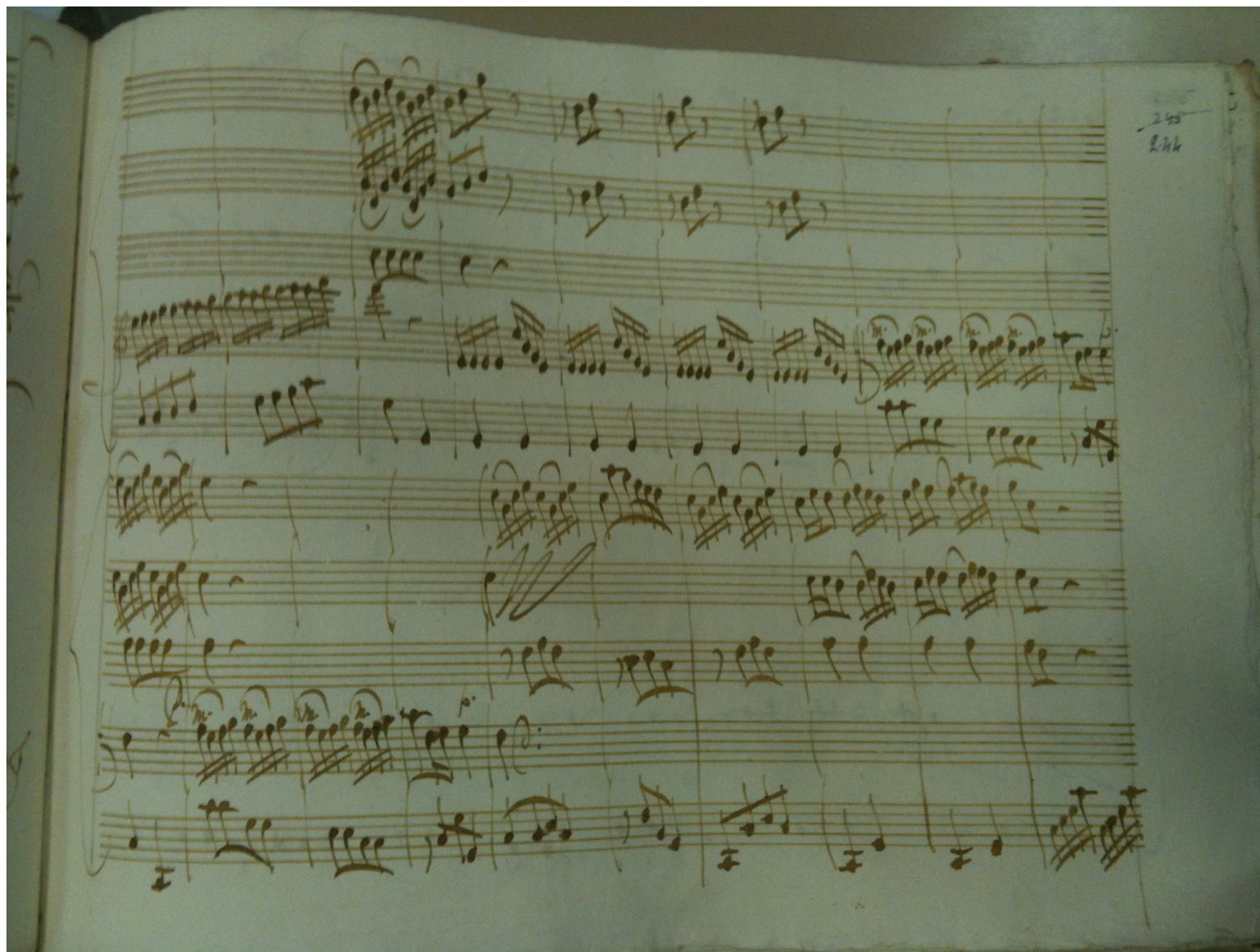


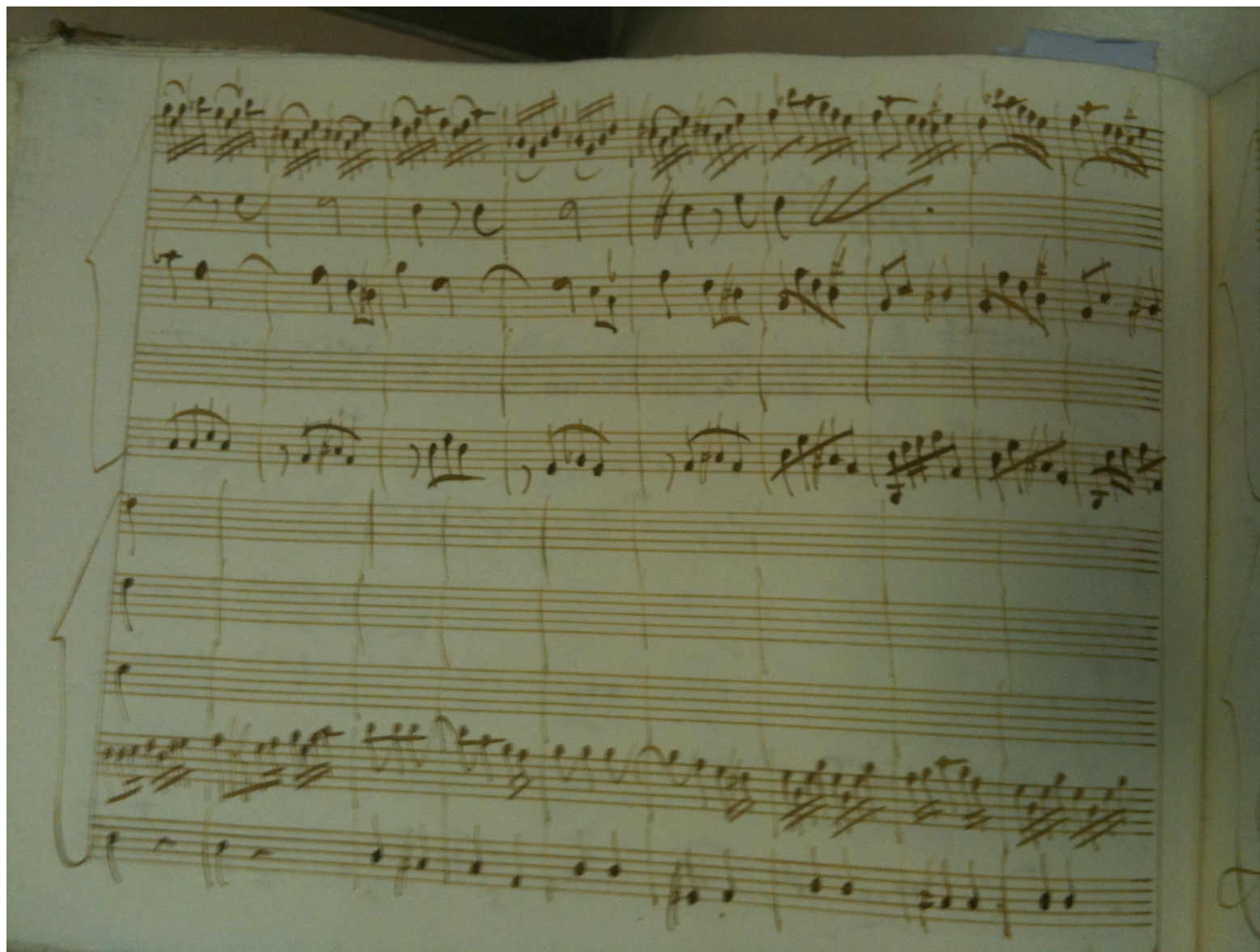


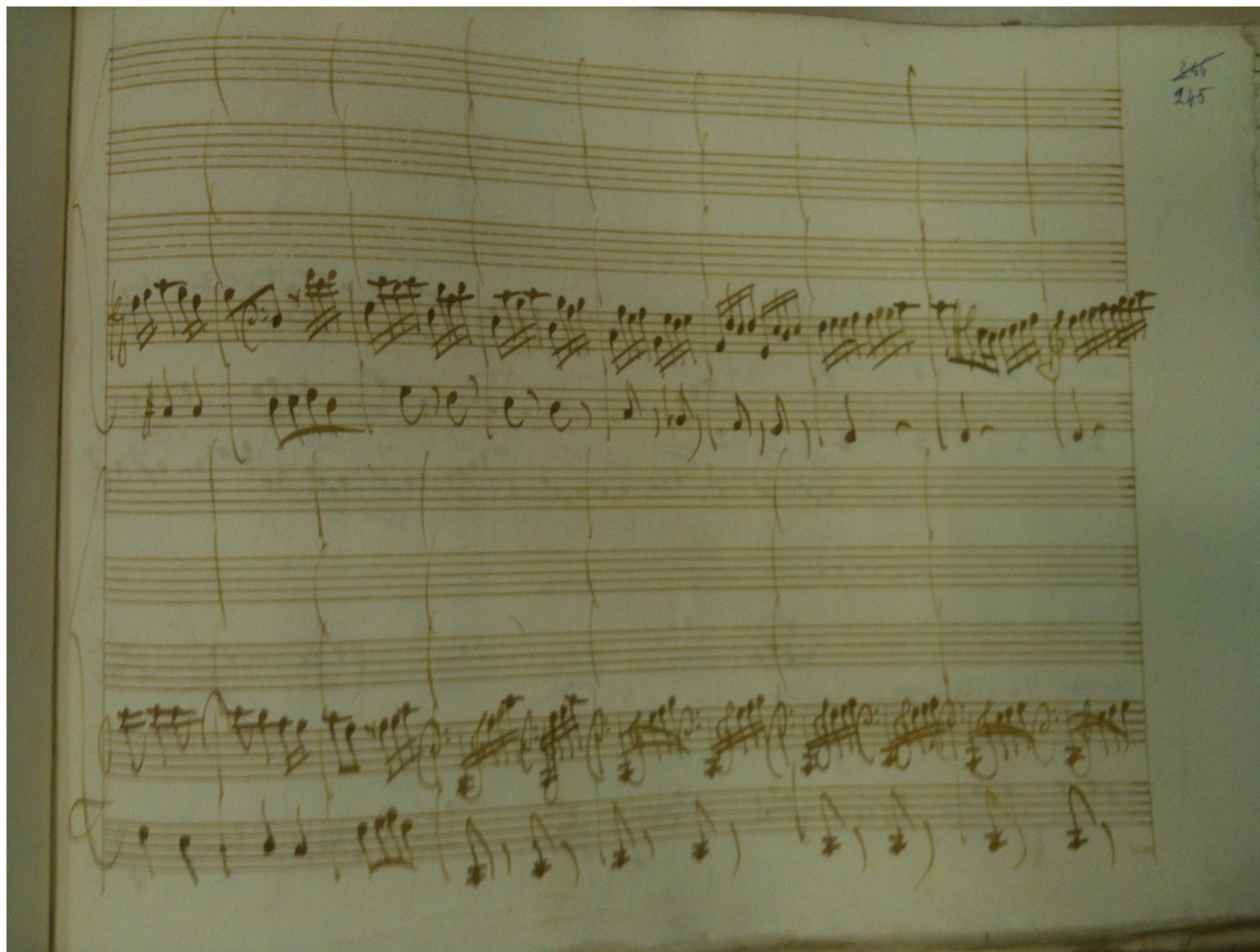
XII.1.3 3º andamento

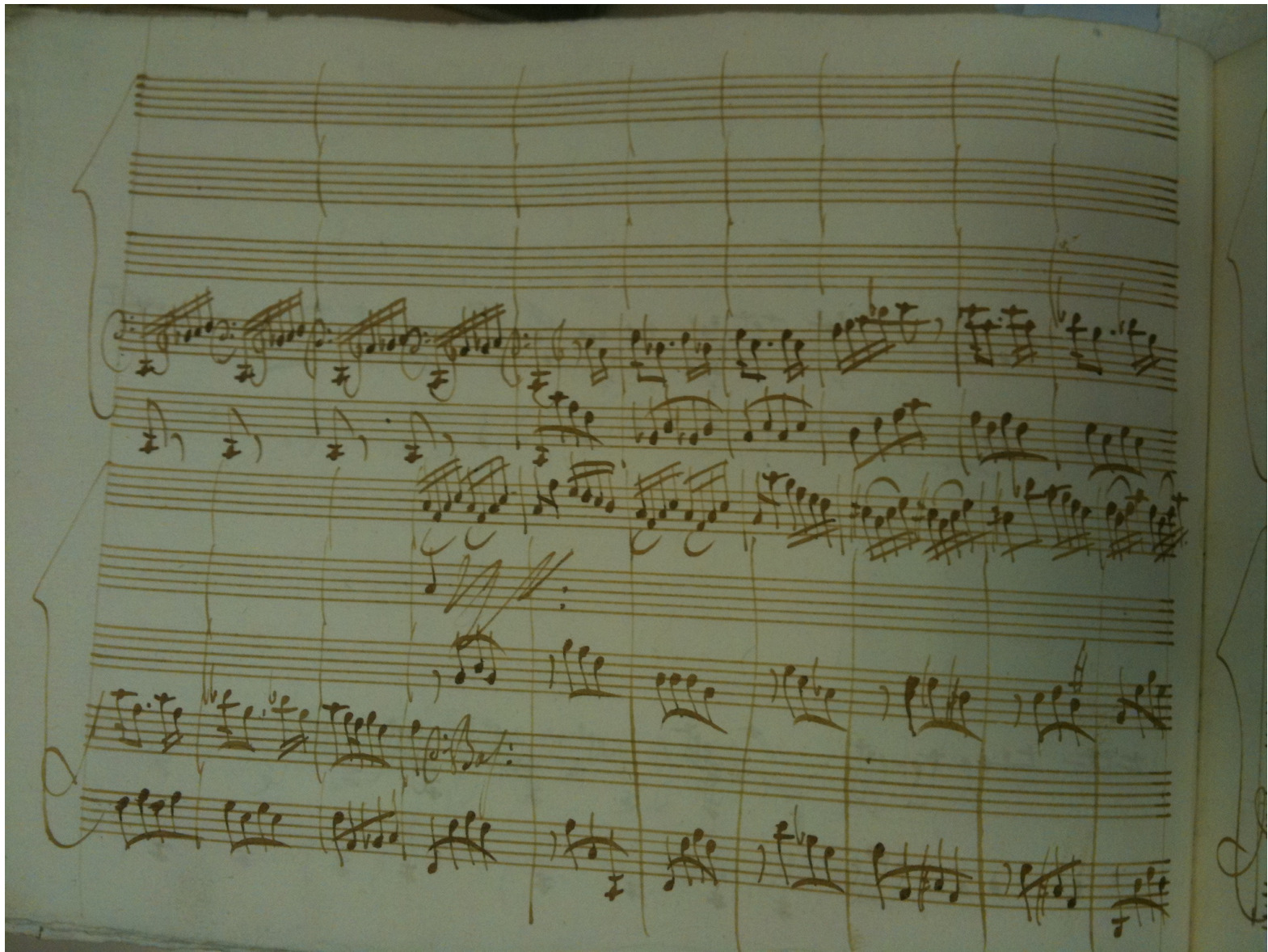


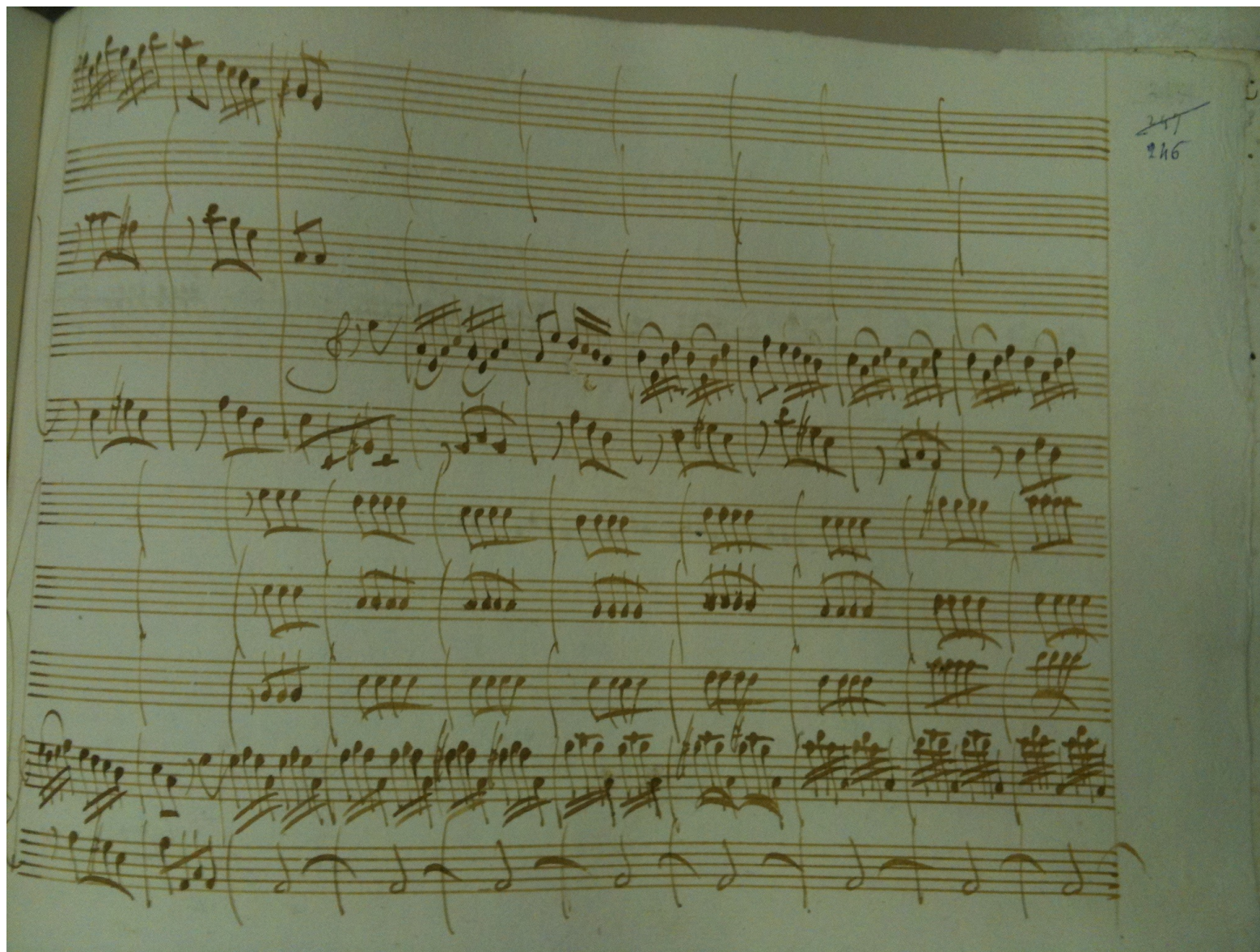


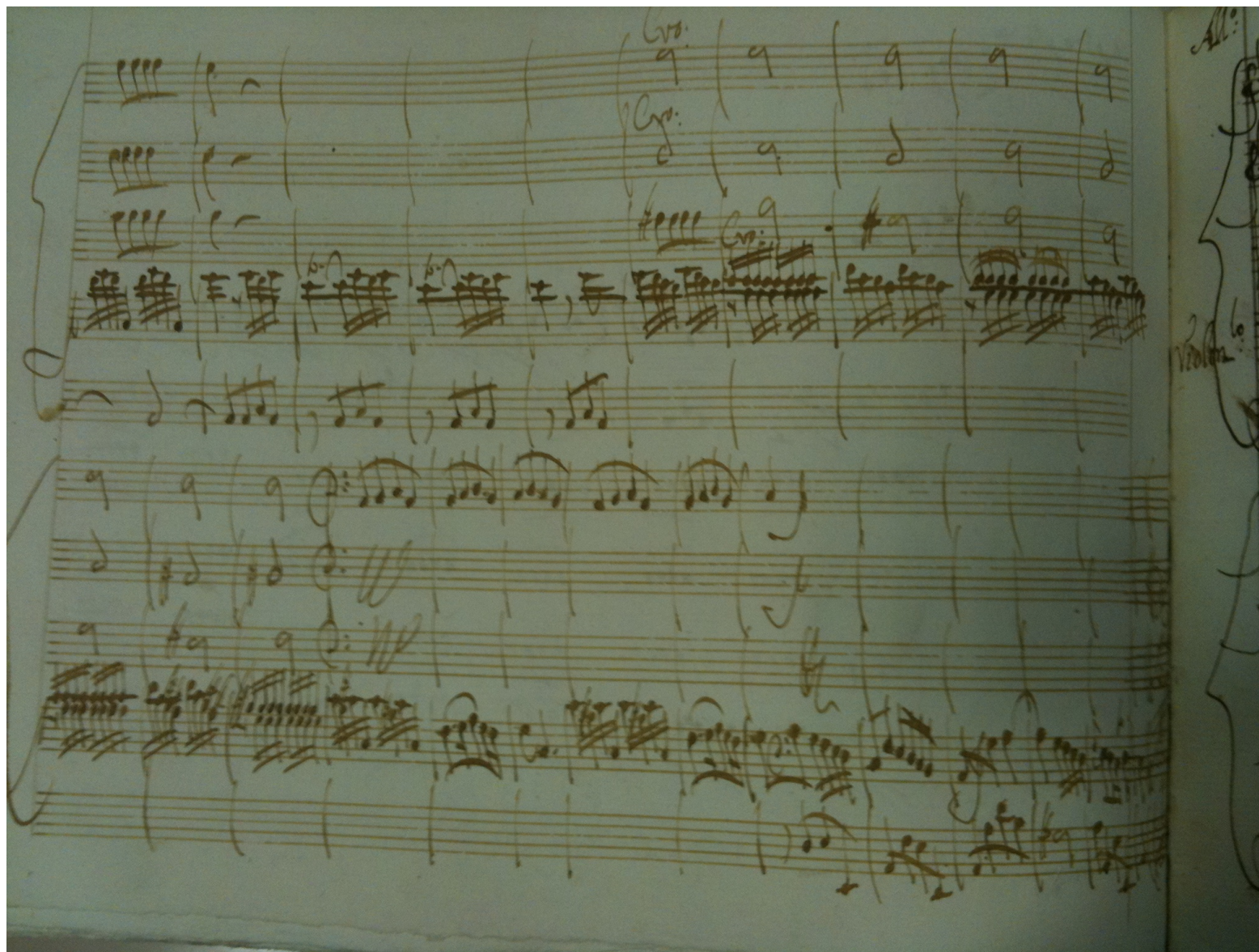


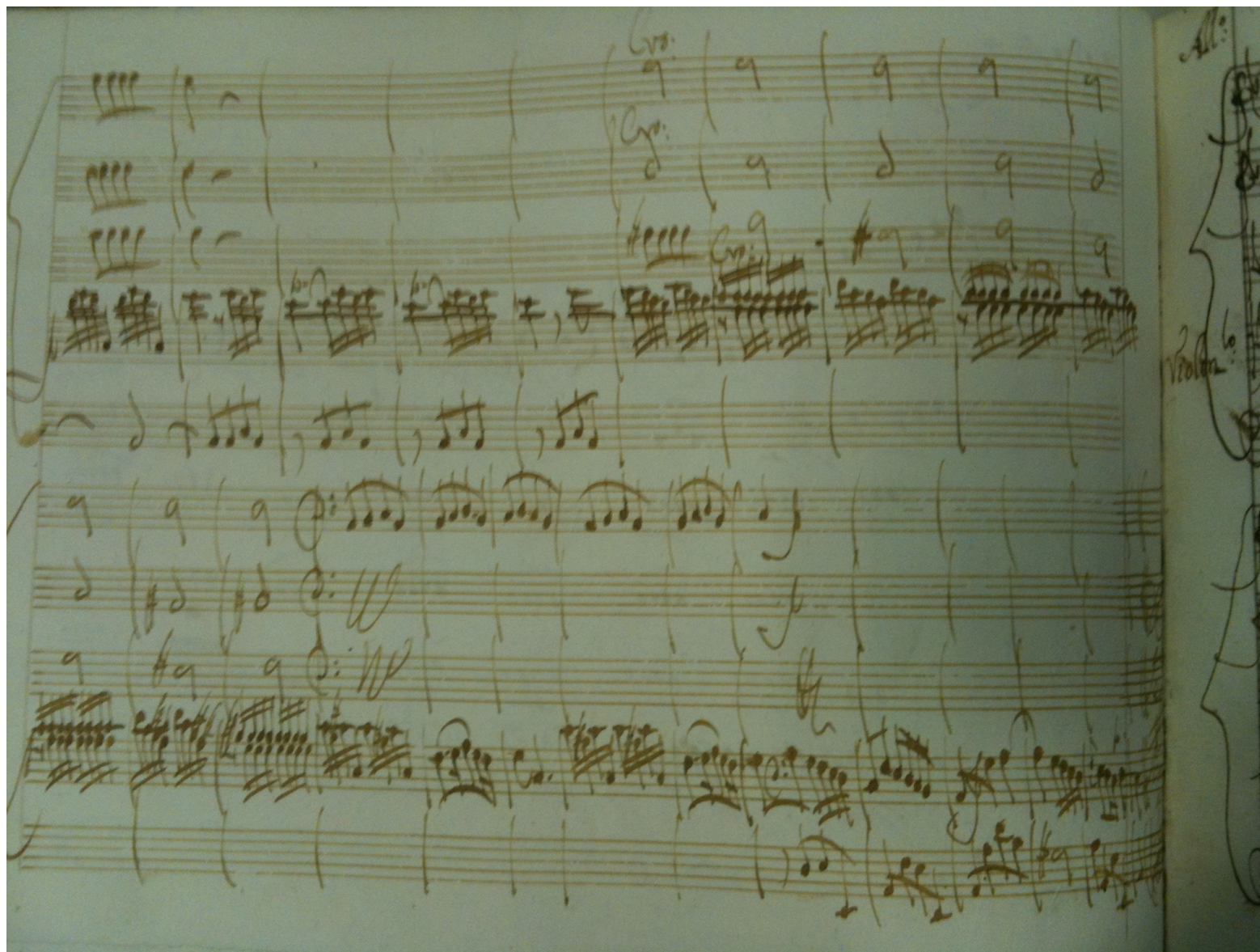












XII.2 Partitura da Parte do Violoncelo Solo do RV 418 Conforme a Edição *The King's Consort*

XII.2.1 1º andamento

2

A. Vivaldi: Concerto in A minor, RV. 418

Allegro

6

11

18

22

25

28

32

36

40

47

Copyright © 2005 The King's Consort

3

54



58

62

65

68

71

74

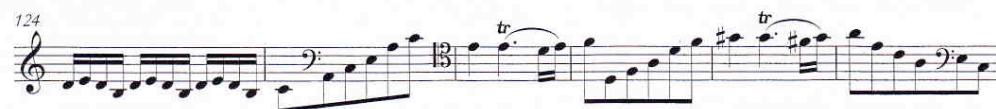
77

80

83

87

V. S.

Violoncello

Violoncello

5



XII.2.2 2º andamento

[Largo]

4

8

11

14

17

20

22

XII.2.3 3º andamento

6 *Allegro* *Violoncello*

9

18

24

30

36

42

48 *p* *f*

55

63

70

77

82

Violoncello

7

87

92

96

103

111

118

123

128

133

139

143

149

155

Violoncello

7

87

92

96

103

111

118

123

128

133

139

143

149

155

This page of a musical score for Violoncello contains measures 87 through 155. The notation is written on ten staves, alternating between treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 133 and 149. Measure numbers are placed at the beginning of each staff line. The piece concludes with a double bar line at measure 155.

Violoncello

7

Violoncello musical score, measures 87-155. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above certain notes in measures 133, 139, 143, and 149. The score is divided into systems, with measure numbers 87, 92, 96, 103, 111, 118, 123, 128, 133, 139, 143, 149, and 155 marking the beginning of each system.

XII.3.1 1° andamento

589

VIOLONCELLO

Handwritten annotations on the left margin:

- 1-62
- 2
- 60-61
- 61-62
- 62

Handwritten annotations on the score:

- 50
- 55
- 60 SOLO
- 65
- 31
- 70 31
- 75
- 23
- 23

The score consists of eight staves. The first four staves are in bass clef, and the last four are in treble clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'SOLO' marking is present above the sixth staff. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

VIOLONCELLO

3

80

C2

85

90

TUTTI 95

(f)

100

SOLO

105

1 2 4 1 4

1 3 110 1 3 4

114

11

11666

VIOLONCELLO

Handwritten annotations: ϵ_2 , $\pi V V$, $3 V V$, 120 , $3 V V$, ϵ_3 , $\pi V V$, $3 V V$, $2 Q$, Q , $2 Q$, 125 , $2 Q$, $2 Q$, ϵ_3 , tr , 130 , tr , 135 , tr , 140 , tr , F , **TUTTI**, (f) , 145 , 150 , 155 , 160 .

The musical score is written for Violoncello in 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Handwritten annotations in purple ink are present throughout the score, including circled letters (E, F), Greek letters (epsilon), and musical symbols (pi, V, Q). Performance markings such as *tr* (trills) and *f* (forte) are also included. Measure numbers 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, and 160 are indicated at the end of certain staves.

XII.3.2 2° andamento

VIOLONCELLO

5

Largo **TUTTI**

(f)

165

SOLO

170

tr

(b)

175

tr

180

TUTTI

(f)

185

181666

XII.3.3 3° andamento

6

VIOLONCELLO

Allegro

TUTTI

190

(f)

195

200

205

(p)

SOLO

(f)

210

(p)

(f)

215

220

225

131666

VIOLONCELLO

7

230

(p)

235

(f)

240

TUTTI

(f)

245

250

255

(p)

(f)

260

265

(p)

(f)

270

181666

VIOLONCELLO

275

280

285

290 TUTTI

(f)

295

300 SOLO

305

310

★) Manoscritto: ecc.

131666

VIOLONCELLO

9

Violoncello musical score page 9, measures 315-345. The score is written for a single instrument, the Violoncello, and consists of nine staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *(f)* (forte) and *(p)* (piano). Trills are indicated by a wavy line above a note, and a trill is also marked with a wavy line above a note. The word "TUTTI" is written above the staff at measure 340. The score ends with a double bar line at measure 345.

315

320

325

330

335

340

345

(f)

(p)

tr

tr

TUTTI

131666

XII. 4 Partitura da Parte do Violoncelo Solo do RV 418 Conforme a edição Peters

XII.4.1 1º andamento

KONZERT
für Violoncello, Streichorchester und Continuo

Violoncello solo

I Antonio Vivaldi (1678-1751) PV 35/RV 418
Herausgegeben von Walter Kolneder

Allegro
Str. unis. *f* VI. I 16 VI. I

22 *f*

26

29

32

37

41

46 12 VI. I *f*

Edition Peters Nr. 9119 E. P. 12437 © 1968 by C. F. Peters

Violoncello solo

3

61 *(mf)*

65

68

71

74

77

80

83 *(f)*

86 *(mf)*

90 8

E. P. 12437

Violoncello solo

103 V1.1

107

110

114

118

122

125

128

134

The musical score is written for a solo cello. It begins at measure 103 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 103-106, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a forte (f) dynamic. The second staff (measures 107-110) and subsequent staves (111-113, 114-117, 118-121, 122-124, 125-127) are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of continuous eighth-note and sixteenth-note passages, often with slurs and ties. Measure 128 includes trills marked with 'tr'. The score concludes at measure 134 with a final melodic phrase.

E. P. 12437

Violoncello solo

5



XII.4.2 2° andamento

II

(Andante $\frac{8}{8}$)

VI. I

3

(mf)

7

10

12

14

16

18

(Cadenza) ∞

*)

E. P. 12437

XII.4.3 3° andamento

6

Violoncello solo

III

Allegro
VI.1

15

21 *f*

25 *mf*

30

35 *f*

40

45 *tr*

49 *tr*

55 12 VI.1 *f*

71

77

82

E. P. 12437

Violoncello solo

7

86

91

96 *(mf)*

103 *(f)* VI. I

116

121 *(p)* *(cresc.)*

126

130 *(f)* *tr*

135

140

144

149 *tr* 7

Detailed description: This is a page of a musical score for a solo cello. It contains ten staves of music, numbered 86 to 149. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes a variety of musical textures, from melodic lines to dense chordal passages and rapid sixteenth-note runs. Specific markings include *(mf)* at measure 96, *(f)* at measure 103, *(p)* at measure 121, and *(cresc.)* at measure 121. There are also trills marked with *tr* at measures 130 and 149, and a fermata at measure 149. A first ending bracket labeled 'VI. I' spans measures 103 to 107.

E. P. 12437

XII.5 Prefácio e Método Editorial da Edição de Paul Tortelier de "Six Suites for Cello

Solo" de J. S. Bach

PREFACE

CHARACTER—GENERAL VIEW— TEMPI

It is for each person to discover the character of a work and it is better not to put a label to it. As for the binary form of the dances making up these Suites, who does not know it already? We propose therefore to limit ourselves here to a few simple observations regarding their structure.

The suite existed before the symphony which originated from it, and it is therefore possible to discover certain analogies between the two.

The most substantial part of the symphony is contained, with very few exceptions, in its first section (preceded by a road Prelude in the case of the classics) and in its slow movement, while the minuetto or Scherzo, which is intended to allow both the listener and the composer to relax, serves as a transition between the latter and the Finale which is usually a brilliant composition.

In Bach's *Six Suites*, the Prelude and the Allemande correspond in importance and essence to the first movement of a symphony, and the Sarabande to the slow movement; but the latter is enclosed between two pieces of lesser importance, which are comparable to the Scherzo or minuetto mentioned above. In the first two suites, these are actually Minuets which are inserted after the Sarabande, while a loosely-knit Gigue concludes the work in the same manner as a Finale.

The basic and always very delicate question of tempi is closely related to the character of the work. Once he has become imbued with the significance of these pages, the interpreter will inevitably find himself steeped in the tempo and more surely so than by reference to any such guide as a metronome.

STRUCTURE AND PHRASING

The power of the Cantor's music lies fundamentally in its unity. Played in fragments Bach ceases to be Bach.

Awareness of periods should help long phrases to emerge when singing the music before playing it. That is why it is recommended to look initially at numbers indicating the grouping of bars: [8] [6] and also the sub-division into smaller groups: 2.... 3.... 2.

Afterwards, observation of the signs above the notation will make clear the outline and the key points of the music. These curves determine the musical superstructure:



PREFACE

I

CARACTERE—VUE D'ENSEMBLE— TEMPI

C'est à chacun de trouver le caractère d'une oeuvre et mieux vaut ne pas l'étiqueter. Quant à la forme binaire des danses qui composent ces Suites, qui ne la connaît pas? Nous nous bornerons donc ici à une simple remarque sur le plan.

La suite existait avant la symphonie qui en est issue; on peut donc constater certaines analogies entre elles.

Le plus substantiel d'une symphonie tient, à de très rares exceptions près, dans son premier temps (précédé d'un large prélude chez les classiques) et dans son mouvement lent, le minuetto—ou scherzo—qui est un morceau de détente pour l'auditeur, comme pour le compositeur, servant de transition entre ce dernier et le final généralement brillant.

Dans les *Six Suites* de Bach, le prélude et l'allemande correspondent en importance et en essence à un premier mouvement de symphonie, la sarabande au mouvement lent, mais celle-ci est encadrée de deux morceaux moins conséquents, comparables au scherzo ou minuetto cités plus haut. Dans les deux premières Suites ce sont effectivement des Menuets qui prennent place après la Sarabande, tandis qu'une Gigue toujours bien campée conclut au même titre qu'un final.

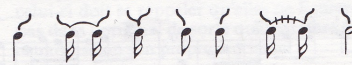
La question essentielle et toujours délicate des tempi est fonction du caractère. Une fois imprégné de la signification de ces pages, l'interprète sera inmanquablement dans le tempo, et cela de façon plus sûre que s'il se réfère à une indication métronomique ou autre.

II

ARCHITECTURE ET PHRASE

La puissance de la musique du Cantor réside essentiellement dans son unité. Joué fragmentairement, Bach n'est plus Bach. Lorsque l'on chante sa musique avant de la jouer en ayant conscience des périodes, les longues phrases se dégagent plus aisément. C'est pour cette raison qu'il est indiqué de jeter, au début, un coup d'oeil sur les nombres indiquant les groupements de mesures: [8] [6] ainsi que sur les subdivisions en groupements plus faibles: 2.... 3.... 2.

Ensuite, une étude des signes placés au-dessus de la notation précisera les grandes lignes et les clés de voûte de l'oeuvre musicale. Ces courbes en déterminent la superstructure:



VORREDE

CHARAKTER UND ANLAGE DER SUITEN—TEMPI

Den Charakter eines Werkes aufzuspüren ist Sache jedes Einzelnen, und deshalb haben starre Klassifizierungen wenig Sinn. Wer würde nicht die zweiteilige Form der Tänze in diesen Suiten wiedererkennen? Wir wollen uns daher hier auf einige Bemerkungen zum Gesamtaufbau beschränken.

Die Suite ist der Vorläufer der Symphonie, und zwischen beiden Formen lassen sich gewisse Analogien feststellen.

Das Wesentlichste einer Symphonie ereignet sich, abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen, im ersten Satz (dem bei den Klassikern noch ein breites Präludium vorangeht) und im langsamen Satz; denn das Menuett ist, für den Hörer wie für den Komponisten, ein Stück zur Entspannung. Es bildet zugleich die Überleitung zum meist brillanten Finale.

In Bachs *Sechs Suiten* entsprechen dem ersten Satz der Symphonie das Präludium und die Allemande. Dem langsamen Satz ähnelt die Sarabande, umrahmt allerdings von zwei weniger gewichtigen Stücken, diese vergleichbar dem Scherzo oder dem Menuett. In den ersten beiden Suiten sind es tatsächlich Menuette, die der Sarabande folgen, während eine durchaus fest gefügte Gigue jeweils in Art eines Finale den Abschluss bildet.

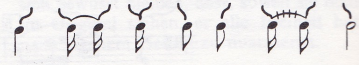
Die wesentliche und stets heikle Frage der Tempi ist nur zu lösen unter Berücksichtigung des Charakters eines jeden Stückes. Hat sich der Interpret den Gehalt der Musik angeeignet, so wird er unfehlbar im richtigen Zeitmass empfinden, und das mit grösserer Sicherheit, als wenn er sich auf metronomische oder andere Angaben verlässt.

AUFBAU UND PHRASIERUNG

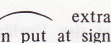
Wesentlich ist, dass die unvergleichliche und so kennzeichnende Kraft der Musik des Kantors bewahrt bleibt. Zerhackt ist Bach kein Bach mehr.

Beim Singen oder Lesen der Noten vor dem Spiel sollte man sich die Taktperioden bewusst machen, um auch die längeren Phrasen zu erfassen. Deshalb wird empfohlen, anfangs auf die Nummern zu achten, die die Gruppierung der Takte angeben: [8] [6] und ebenso die Untergruppen: 2 ... 3 ... 2.

Später sollten Gliederung und Kardinalpunkte der Musik sich aus den zusätzlichen Zeichen oberhalb des Notensystems ergeben. Diese Kurven ordnen das musikalische Gefüge im Grossen:



As the length of the bow is often inadequate for playing complete phrases, these supplementary signs are printed above traditional bowing marks to indicate a larger phrasing than the bow can cover. The punctuation will be achieved either by dropping the tone slightly or resting a fraction on the terminal notes. By means of this sort of internal breathing, unwanted breaks will be avoided.

This sign:  extracted from the above has been put at significant places where there must be no break. It connects the last note of a phrase (or part of a phrase, on which the curve of the following sign falls) with the commencing note of a new phrase (from which the curve of the following sign starts:


The connection may be represented as follows:


final note  initial note

This sign may also be connected with a bridge.

When a note both finishes one phrase and begins another, the curve of the supplementary sign falls on and emerges from this same point. Such a note placed at the meeting-point of two phrases, or of two parts of a phrase, could be called an 'angle note' and, as such, it has double value:

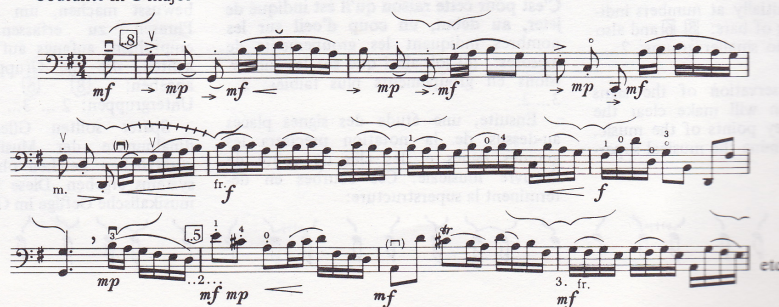


When there is no continuity between the last note of a phrase and the first note of a new phrase, the supplementary signs are:  and it is obvious that a real pause can be allowed.


This sign:  is used to indicate a bridge.

The following examples show how the signs operate:

Courante in G major



Comme la longueur de l'archet est souvent insuffisante pour contenir une phrase complète, ces signes complémentaires imprimés au-dessus de la figuration traditionnelle des coups d'archet servent à indiquer un phrasé plus étendu que ne le permet l'archet dans ses limites. Quant à la ponctuation, elle s'obtient en diminuant légèrement le son ou en marquant pendant un instant une pause sur les notes terminales. Grâce à cette sorte de respiration interne, on évite des interruptions inopportunes.

Le signe ci-contre , pris parmi ceux représentés plus haut, a été placé aux endroits importants où aucune interruption n'est bonne. Il relie la dernière note d'une phrase (où d'un membre de phrase - sur laquelle s'abaisse la courbe du signe suivant:

à la note initiale d'une nouvelle phrase, (de laquelle s'élève la courbe du signe suivant:

Cette relation peut être représentée de la manière suivante:

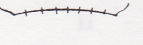
note finale  note initiale

Par ailleurs ce signe est susceptible d'être relié à un pont.

Lorsqu'une note termine une phrase en même temps qu'elle en commence une autre, la courbe de signe complémentaire s'élève du point même où elle s'est abaissée. Une telle note placée au point de rencontre de deux phrases ou membres de phrase, pourrait être appelée 'note angulaire' et, en tant que telle, elle a une valeur double:




S'il n'y a pas de continuité entre la dernière note d'une phrase et la note initiale d'une nouvelle phrase, les signes complémentaires se présentent comme suit:

Il est évident que, dans ce cas, on peut marquer une véritable pause. Le signe ci-contre  sert à figurer un pont.

Les exemples suivants montrent de quelle manière ces signes interviennent:

Häufig reicht die Länge des Bogens nicht aus, um ganze Phrasen darzustellen. Deshalb stehen über den herkömmlichen Bogenzeichen diese zusätzlichen Marken zum Hinweis auf Phrasen von Überbogenlänge, die oft ein gegliedertes Gefüge aus mehreren abgesetzten Teilen umspannen. Diese Untergliederung lässt sich im Spiel verwirklichen durch leichtes Abschwellen oder durch nuancenreiche Längung bei den abschließenden Noten. Dies innere Atemholen hilft unerwünschte Pausen vermeiden.

Das Zeichen , abgeleitet aus den oben aufgeführten Bögen, steht an den hervorgehobenen Stellen, wo keine Unterbrechung eintritt. Es bindet die letzte Note einer Phrase (oder eines Phrasenteils, an dem der Bogen der Zusatzmarkierung abfällt:

an die Anfangsnote einer neuen Phrase, (bei der die Kurve der Zusatzmarkierung neu ansetzt:

Dieses Verhältnis kann auch auf nachstehende Art dargestellt werden:

Endnote  Anfangsnote

Im übrigen kann dieses Zeichen auch an eine Brücke angeschlossen werden (S.U.).

Wenn eine Note gleichzeitig das Ende einer Phrase und den Anfang einer neuen darstellt, so fällt die Kurve der Zusatzmarkierung und steigt bei derselben Note sogleich wieder empor. Solch eine Note am Treffpunkt zweier Phrasen oder Phrasenteile könnte man eine Ecknote nennen; als solche wird sie doppelt wichtig:



Steht zwischen der letzten Note einer Phrase und der ersten Note einer neuen Phrase kein Anschlusszeichen, so läuft die Zusatzmarkierung wie folgt:

Es liegt auf der Hand, dass man hier wirklich absetzen darf.

Die Marke  bezeichnet eine Brücke.

Die folgenden Beispiele zeigen, wie diese Zeichen zu verstehen sind:

Prelude in D minor

12

4... p

espress. 1 mp 11

mp poco

p mpp

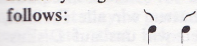
13

5... pp

etc.

In the above examples it is demonstrated that sequences, as well as phrases, are delineated by the signs.

To complete these explanations, it must be remembered that as long as the supplementary signs are not disconnected as follows:



the flow of the music is not interrupted.

Les exemples ci-dessus démontrent que les séquences aussi bien que les phrases sont déterminées par ces signes.

Pour compléter ces explications, il faut se rappeler que tant que les signes complémentaires ne sont pas détachés de cette manière



le flot musical reste ininterrompu.

Aus obigen Beispielen wird ersichtlich, wie die Zeichen sowohl Sequenzen als auch Phrasen veranschaulichen.

Zum Abschluss dieser Erklärungen sei noch einmal daran erinnert, dass, solange die Zusatzmarkierung nicht absetzt:



auch der musikalische Fluss nicht unterbrochen werden darf.

NUANCES

One sometimes hears people of authority say: "Bach was an organist: all his music should sound as if played on an organ, with no *crescendo* or *diminuendo*." To this, the undogmatic will answer: "Bach was not only an organist; he was also a composer with, as a result, a deep understanding of other instruments; he even invented the *Viola Pomposa*, and himself played the violin. He was therefore perfectly aware of the flexibility of the bow, and knew that music written for a string instrument would inevitably have a different resonance from that of music composed for organ or harpsichord. The differences, both in writing and spirit, between the *Violin Sonatas* (*Partitas*) and the *Cello Solo Suites*, are sufficiently pronounced to prove that Bach was at least partly inspired by the characteristics of the instrument he was writing for. Moreover, through his indications for bowing he makes the player feel the unwritten nuances.

In this edition the indicated nuances are intended to help the player, but he must remember that as they are not in the original he is free to nuance according to his own feeling.

III
NUANCES

Parfois, on entend des voix autorisées dire: "Bach était un organiste, toute sa musique devrait sonner comme jouée à l'orgue, sans aucun *crescendo* ni *diminuendo*." A cet argument, des voix non-dogmatiques répondent: "Bach n'était pas seulement organiste, mais également compositeur, ce qui lui valut d'avoir une notion étendue des autres instruments; il a même inventé la "*viola pomposa*", et lui-même jouait du violon. Aussi avait-il parfaitement conscience de la flexibilité de l'archet, et savait-il que la musique écrite pour un instrument à corde aurait inévitablement une résonance différente de celle composée pour orgue ou clavecin. Qu'elles concernent soit l'écriture, soit l'esprit, les différences entre les *Sonates pour violon* (*partitas*) et les *Suites pour violoncelle* seul sont assez prononcées pour prouver que Bach était pour le moins partiellement inspiré par les caractéristiques de l'instrument pour lequel il écrivait. De plus, au moyen de ses indications d'archet, il fait sentir les nuances non écrites.

Les nuances indiquées dans cette édition ont pour but d'aider l'exécutant, mais celui-ci doit se rappeler qu'elles ne figurent pas dans l'original de sorte qu'il est libre de nuancer selon son propre sentiment.

NUANCEN

Autoritäten sagen gelegentlich: "Bach war Organist, seine Musik sollte klingen wie Orgelspiel. *Crescendi* und *Diminuendi* gäbe es demnach nicht." Weniger dogmatische Leute antworten darauf: "Bach war nicht nur Organist; er war ebenso sehr Komponist mit tiefem Verständnis für andere Instrumente; er erfand sogar die *Viola pomposa* und spielte selber Geige." Der Anpassungsfähigkeit des Bogens war er sich also durchaus bewusst und ebenso genau wusste er, dass Musik für ein Streichinstrument eine andere Klangart haben müsse als Musik für Orgel oder Cembalo.

Unterscheiden sich die *Violinsonaten* (*Partiten*) und die *Cello-Solosuiten* in Form und Gehalt nicht deutlich genug, um zu erweisen, dass Bachs Eingebung zumindest teilweise auch der besonderen Art des Instruments Rechnung trug, für das er schrieb? Ausserdem vermitteln doch auch die Bogenzeichen dem Spieler ein Gefühl für die ungeschriebenen Nuancen.

Die Vortragszeichen in dieser Ausgabe sollen dem Spieler helfen, aber er muss sich bewusst bleiben, dass, soweit sie nicht im Original stehen, er alle Freiheit hat, nach eigenem Gefühl zu nuancieren.

IV

BOWING AND "PURISM"

As far as possible I have tried to preserve what was in the original without however going so far as to forgo any alterations which seemed to me to be better. But even where I have felt compelled to alter or to add, I have nevertheless endeavoured in many cases to respect the principles of differentiation which I have perceived here and there among the various melodic elements, and to translate them as it were by other means.

"Purist" cellists play nothing but the original bowings marked in a Bach manuscript. The directions must, of course, be studied, for the player draws inspiration from them, and in many places he cannot do better than to follow them—as, for instance, in the Prelude of the Suite in E flat major. One must admit, however, that the directions are not always grateful to the ear, as in the Prelude to the Suite in G major.

As for the bowing in the Berlin manuscript, there are three possible theories:

- (a) Bach was more of an organist than a violinist, and more of a violinist than cellist, and he therefore asked one of his colleagues in the service of Prince Leopold of Anhalt-Köthen to deal with it.
- (b) He attended to it himself in collaboration with this cellist.
- (c) He took the trouble to carry out the work himself.

In the first case, we are completely at liberty, whereas in the second, we too can take part in the discussion. There remains the third case which would appear the most plausible.

Before forcing ourselves, out of a respect which is quite natural, to follow the annotations as shown, we should take the following facts into account:

- (a) Even if the bowings had been tried out, it would probably only have been to an inadequate extent.
- (b) They provide for too many detached notes, particularly in the expressive passages, to produce the body of sound required in our concert halls. They might perhaps be more suitable for the acoustics of chapels and churches where the natural resonance would make up for their inadequate "legato". In this connection, it should also be noted that, on the violin, the detached notes sound more strongly than on the cello, and that Bach may have been thinking rather too much as the violinist he was.
- (c) The impreciseness of the pen is such that it inevitably gives rise to various interpretations of all kinds and at a number of points whole lines, devoid of any connecting links, can only be considered as not having been completed as far as annotation is concerned. However, apart from the spirit which is conveyed by the bowings in the original, certain lines

LES COUPS D'ARCHET ET LE "PURISME"

J'ai voulu préserver le plus possible ce qui était dans l'original sans aller toutefois jusqu'à m'interdire des changements qui s'imposaient comme meilleurs. Mais contraint de changer, de compléter, j'ai néanmoins songé dans bien des cas à respecter les principes de différenciation perçus ça et là entre éléments mélodiques divers, les traduisant en quelque sorte avec d'autres moyens.

Les violoncellistes "puristes" s'en tiennent aux coups d'archet indiqués dans le manuscrit de Bach. Bien entendu, il faut tenir compte de ces indications car l'exécutant doit s'en inspirer et, dans bien des cas, il n'y a rien de mieux à faire que de les suivre—comme par exemple dans le Prélude de la Suite en mi bémol majeur. Toutefois, il faut admettre que ces indications n'ont pas toujours le meilleur effet pour l'oreille—comme c'est le cas dans le Prélude de la Suite en sol majeur.

A propos des articulations du manuscrit de Berlin, il y a trois hypothèses possibles:

- (a) Bach étant plus organiste que violoniste et plus violoniste que violoncelliste aurait chargé un de nos collègues au service du Prince Leopold d'Anhalt-Köthen de les régler.
- (b) Il l'aurait fait en collaboration avec le dit violoncelliste.
- (c) Il aurait pris la peine de faire le travail lui-même.

Dans le premier cas nous avons toute liberté, dans le second, nous pouvons nous mêler à la discussion. Reste le troisième cas, qui semble le plus plausible.

Avant de se contraindre, par un respect bien naturel, à suivre les annotations indiquées, il faut prendre les faits suivants en considération:

- (a) Si ces coups d'archet ont été expérimentés, ce ne le fut que d'une façon probablement insuffisante.
- (b) Ils comportent trop de notes détachées, surtout dans les passages expressifs, pour bien sonner dans nos salles de concerts. Peut-être conviendraient-ils mieux à l'acoustique de chapelles ou d'églises dont la résonnance naturelle suppléerait à leur insuffisance de "legato". Il faut noter aussi, à cet égard, qu'au violon les notes détachées sonnent mieux qu'au violoncelle et que Bach a pu penser un peu trop en violoniste qu'il était.
- (c) Les imprécisions de plume sont telles qu'elles donnent inévitablement naissance à des interprétations diverses de toutes façons, et en maints endroits des lignes entières, dénuées de toute liaison, ne peuvent être considérées que comme inachevées, sur le plan de l'annotation. Pourtant, outre l'esprit qui se dégage des coups d'archet de l'original, certaines recherches,

BOGENTECHNIK UND PURISMUS

Vom Bestand des Originals wollte ich soviel als möglich bewahren, ohne mir jedoch Änderungen zu versagen, deren Vorzüge einleuchteten. Wo aber Änderungen und Ergänzungen geboten schienen, war ich oft darauf bedacht, das hier und da hervortretende Prinzip der Differenzierung zwischen verschiedenen melodischen Elementen zu beachten, indem ich gewissermaßen mit anderen Mitteln dasselbe zum Ausdruck brachte.

"Puristen" unter den Cellisten spielen nur die Bogenbezeichnungen einer Bachschen Handschrift. Natürlich muss man diese Spielanweisungen einbeziehen, denn aus ihnen schöpft der Spieler, und oft kann man überhaupt nichts besseres tun als ihnen zu folgen—so zum Beispiel im Präludium der Suite in Es-Dur. Dennoch muss man zugeben, dass die angegebene Spielweise den Wohlklang nicht immer unbedingt fördert, so etwa im Präludium zur Suite in G-Dur.

Über die Artikulation in der Berliner Handschrift sind drei Hypothesen denkbar:

- (a) Bach, mehr Organist als Streicher und mehr Geiger als Cellist, überliess es einem Kollegen im Dienste des Prinzen Leopold von Anhalt-Köthen, sie festzulegen.
- (b) Er hat sie mit diesem Cellisten zusammen ausgearbeitet.
- (c) Er hat die Arbeit selbst besorgt.

Im ersten Fall hätten wir alle Freiheit, im zweiten müssten wir uns auf Diskussionen einlassen. Bleibt der dritte und wahrscheinlichste Fall.

Bevor man sich jedoch, aus sehr verständlichem Respekt, den Zwang auferlegt, allen technischen Anweisungen zu folgen, muss man in Betracht ziehen:

- (a) Wenn diese Bogenstriche überhaupt ausprobiert wurden, dann wahrscheinlich nicht in zureichender Weise.
- (b) Sie enthalten für die Verhältnisse in unseren Konzertsälen zu viele abgesetzte Noten, besonders in den ausdrucksreichen Passagen. Vielleicht wären sie der Akustik von Kapellen und Kirchen angemessener, wo der natürliche Nachhall das fehlende Legato ersetzt. Schliesslich muss man hierbei auch beachten, dass abgesetzte Noten auf der Violine besser klingen als auf dem Cello, und dass Bach hier wohl mehr als Violinspieler empfand, der er ja war.
- (c) Die Ungenauigkeiten der Handschrift geben sowieso Anlass zu verschiedenen Auffassungen, und an vielen Stellen muss man ganze Zeilen, wo jede Bindung fehlt, in Bezug auf die Spielanweisungen für unvollendet halten. Andererseits sind, abgesehen von den Bogenzeichen des Originals und dem Geist, der aus ihnen spricht, gewisse

of research, such as "mirror" bowing, are sufficiently remarkable to justify their being retained:



To return to the Prelude in G major, played with the musically logical, but ungrateful bowing of the original manuscript, this will never sound and flow like living water, whereas in truth, it is a replica of the first Prelude in C major of the *Well-tempered Clavier*. To save the poetical value of this work there was no other course open than to change the bowing.

In certain passages, the original has been followed scrupulously, whereas elsewhere it has been left aside, even where there is some musical logic in it. The reason may well be that the old purism, which shows itself in strict observance of principles or in respect for established truth, has given way in our time to an upsurge in the tireless search for Beauty which appears to us more true than any truth.

Be that as it may and whether Niels Bohr's philosophy of "Complementarity" applies to music or not, purism whatever its form probably has its usefulness. In the case of the interpretation of the six unaccompanied Suites for cello by Bach, for instance, it may be purism, if not instinct or good taste, that helps the executant to express nuances with reserve, to moderate the *vibrato*, and ban *glissandi* as well as pronounced *rallentendi*. Furthermore, a compromise can be found with the purist about the left hand.

Indeed, thinking of a keyboard and hammers greatly helps the technical side (intonation, purity of tone, projection) and preserves the nobility of interpretation.

In this connection, one must pay tribute to Pablo Casals in saying that he has probably been the first to play the cello with the left hand of a pianist (a soft hammering is clearly audible when he plays) and that, added to his supreme bowing, his percussing fingers have wonderfully served his aims in interpreting Bach. Conversely, when Casals plays the *Well-tempered Clavier* on the piano (he plays some of it every morning) though he articulates perfectly clearly with his fingers, it seems as though some invisible bow is crossing the keys at the same time.

Speaking of Casals, it must be said also how much we owe this unique artist, who, through the notes felt the music, and after ten years of study, having penetrated the meaning of the work and all it expressed, laid down also the tempi, phrasing, nuances and dynamics, and was probably the first who dared to play the Six Suites in their entirety in public. That is enough to

comme le coup d'archet miroir, sont assez remarquables pour être respectées:



Pour en revenir au Prélude en sol majeur, joué avec les coups d'archet du manuscrit original, musicalement logiques mais ingrats à exécuter, celui-ci n'aura jamais rien du chant et de la course d'une eau vive, alors qu'il est une réplique du Prélude en ut majeur du *Clavecin bien Tempéré*. Afin de sauvegarder la valeur poétique de cette oeuvre, il ne restait d'autre voie que celle de changer les coups d'archet.

Si, en certains endroits l'on suit scrupuleusement l'original tandis qu'en d'autres l'on s'en écarte—alors même que l'on y découvre quelque logique musicale—c'est peut-être que l'ancien purisme se manifestant dans une stricte observance de principes ou dans le respect d'une vérité établie a fait place, de nos jours, à un élan dans la recherche intassable du Beau qui nous apparaît plus vrai que toute vérité.

De toute façon, que la philosophie de Niels Bohr sur la "complémentarité" s'applique à la musique ou non, le purisme, quel qu'il soit, a probablement sa raison d'être. Si l'on considère, par exemple, l'interprétation des six Suites pour violoncelle seul de Bach, c'est peut-être le purisme, si ce n'est l'intuition ou le bon goût, qui aide l'exécutant à exprimer les nuances avec réserve, à modérer le *vibrato*, à bannir les *glissandi* aussi bien que les *rallentendi* prononcés. Du reste, on peut arriver à un compromis avec le puriste pour ce qui est de la main gauche.

En effet, si l'on se représente un clavier et des marteaux, le côté technique (intonation, pureté du son, projection) se trouve grandement amélioré tandis que l'interprétation garde toute sa noblesse.

Dans cette ordre d'idées, il convient de rendre hommage à Pablo Casals en signalant qu'il a été probablement le premier à jouer du violoncelle avec la main gauche d'un pianiste (quand il joue, on peut entendre distinctement un léger martèlement) et qu'en plus de son coup d'archet magistral, ses doigts percuteurs ont merveilleusement servi ses desseins pour l'interprétation de Bach. Inversement, lorsque Casals joue au piano *Le Clavecin bien Tempéré* (il en joue un peu chaque matin) il semble, en dépit de la netteté de son doigté parfaitement articulé, qu'un archet invisible passe en même temps sur les touches.

Puisqu'il est question de Casals, il faut dire également combien nous sommes

Feinheiten bemerkenswert und müssen gewahrt bleiben, so der Spiegelstrich:



Um zum Präludium in G-dur zurück zu kommen: spielt man dieses Präludium jedoch mit den 'echten' (musikalisch folgerichtigen) aber leider allzu unpraktischen und undankbaren Bogenstrichen der Handschrift, so wird es nie klingen und fließen wie rinnendes Wasser; dabei ist es eigentlich eine Nachbildung des ersten Präludiums des *Wohltemperierten Klaviers*, in C-Dur. Den lyrischen Wert dieses Werkes zu wahren war nur durch eine Veränderung der Strichart möglich.

Wenn an gewissen Stellen dem Original streng gefolgt wird, während man an anderen davon abweicht—obwohl darin irgendwelche Folgerichtigkeit entdeckt wird, so mag dies daran liegen, dass der alte Puritanismus mit seiner unerbittlichen Einhaltung gewisser Grundsätze und seinem Respekt vor feststehender Wahrheit in unseren Tagen neuem und unermüdlichem Streben nach dem Schönen gewichen ist, das uns wahrer erscheint als jede Wahrheit.

Wie dem auch sei und ob nun Niels Bohrs Theorie von der gegenseitigen Ergänzung auf die Musik anwendbar ist oder nicht, der Purismus erfüllt wahrscheinlich seinen Zweck. Bei Bachs Sechs Suiten für Cello allein zum Beispiel kann, wenn schon nicht Instinkt oder guter Geschmack, so wenigstens Purismus uns dazu bringen, mit Diskretion zu nuancieren, *Vibratos* nicht zu übertreiben und alle *Glissandi* oder betonten *Rallentandi* ganz zu vermeiden. Über die linke Hand kann man sich überdies mit dem Puristen durchaus einig werden.

An ein Tasteninstrument und an Hämmer zu denken ist tatsächlich eine bedeutende Hilfe in technischer Hinsicht (Reinheit und Klarheit des Tons, Tonansatz); so bewahrt die Interpretation ihren Adel.

Pablo Casals gebührt wohl der Ruhm, der erste gewesen zu sein, der das Cello mit der linken Hand eines Pianisten spielte. Man hört deutlich bei seinem Spiel ein leichtes Hämmern der Finger. Verbunden mit Casals überragender Bogentechnik bringt der Fingeraufschlag seine Absicht bei der Bachinterpretation glänzend zum Ausdruck. Wenn Casals umgekehrt das Wohltemperierte Klavier auf einem Tasteninstrument spielt (das tut er jeden Morgen eine Weile) so scheint er bei aller Genauigkeit in der Fingertechnik die Musik gleichzeitig wie mit dem Bogen anzufassen.

Sehr viel verdanken wir Casals, diesem

ensure his glory, and he need not worry about the criticisms of those who find his interpretation of Bach too romantic, too colourful or too Spanish. In Casals's rendering, a possible excitement may be forgiven one who has revealed all the wealth of a hitherto misunderstood masterpiece.

redevables à cet artiste unique qui, à travers les notes, a senti la musique. Ayant pénétré, après dix années d'étude, la signification de l'oeuvre et tout ce qu'elle exprime, il en a fixé également les tempi, le phrasé, les nuances les principes dynamiques, et, enfin, il fut très probablement le premier qui osa exécuter intégralement les Six Suites en public. Ceci suffit à assurer sa gloire. Il n'a pas à se soucier des critiques qui trouvent son interprétation de Bach trop romantique, trop pittoresque ou trop espagnole. L'interprétation de Casals vibre peut-être parfois d'une émotion trop forte mais ce trait ne saurait être reproché à celui qui a révélé toute la richesse d'un chef d'oeuvre jusqu'alors incompris.

einzigartigen Künstler, der hinter den Noten die Musik spürte und nach zehnjährigem Bemühen Bedeutung und Ausdruck des Werkes durchdrang, die Tempi, Phrasierung, Nuancierung und Dynamik fand und es wagte, zumersten Mal in der Geschichte der Musik die sechs Suiten in ihrer Gesamtheit öffentlich zu spielen. Das ist genug zu seinem Ruhm, und er braucht sich nicht zu scheren um kritische Meinungen, die seinen Bach zu romantisch finden, zu farbig oder allzu spanisch. Dem, der den völligen Reichtum eines vernachlässigten Meisterwerks offenbarte, mag man eine etwaige Erregtheit in seinem Vortrag wohl nachsehen.

V

GLISSANDI AND SHIFTINGS

Glissandi resulting from shiftings can be avoided:

1. By staying as long as possible in the first position and using open strings.

The fear of open strings must not hamper the player. These Suites have undoubtedly been conceived by Bach to be played with frequent recourse to them. The proof is to be found in the Preludes of the Suites in G, D and C major. Open strings are not as cold as players generally think, but they must be taken gently with the bow so as to mingle smoothly with fingered notes. They have, in any case, the following advantages:

- (a) they irradiate because they bring a clarity of tone;
- (b) they often simplify the fingering.

2. By the use of stretches.

Making stretches is less a matter of finger length, as many people believe, than a question of suppleness, which can be obtained by exercises. Moving the thumb downwards under the neck of the instrument is a great help when performing a stretch. Providing the thumb comes back to its basic position immediately after (facing the 2nd finger of the hand), stretches may be done unconsciously in this way.

3. By connecting the changes of bow with the displacements of the left hand. A close analysis of the manuscripts seems to show that the purpose of many articulations may have been to produce such a connection.

When shifting has to take place, it is, in general, better to choose the smallest one - the semitone. Sometimes two semitone shiftings are better than one full tone. However, any established system must be avoided, for there is nothing absolute in music.

GLISSANDI ET DEMANCHES

Les glissandi provoqués par les demanches peuvent être évités:

1. Soit en restant le plus longtemps possible à la première position et en utilisant les cordes à vide.

La peur des cordes à vide ne doit pas gêner l'exécutant; il est indéniable que Bach a conçu ces Suites pour qu'elles soient exécutées en se servant fréquemment de celles-ci. Les Preludes des Suites en sol, ré et do majeur en fournissent indiscutablement la preuve. Les cordes à vide ne sont pas aussi froides que le croient généralement les exécutants, mais l'archet doit les prendre doucement de sorte qu'elles se mêlent harmonieusement aux notes doigtées. En tout cas, les cordes à vide présentent les avantages suivants:

- (a) Elles ont un effet rayonnant parce qu'elles rehaussent la clarté du son.
- (b) Elles simplifient souvent le doigté.

2. Soit en pratiquant les extensions.

La manière d'effectuer celles-ci ne dépend pas tellement de la longueur des doigts - comme beaucoup le pensent - c'est davantage une question de souplesse, qui s'obtient à force d'exercices. Si l'on descend le pouce sous le manche de l'instrument, l'extension se fait toute seule mais le pouce doit revenir immédiatement après à sa position de base (en face du 2e doigt de la main).

3. Soit en associant les changements d'archet aux déplacements de la main gauche.

Une étude minutieuse de l'original semble révéler que bien des articulations pouvaient avoir pour but de réaliser une telle association.

Lorsqu'un démanché doit intervenir, il est généralement préférable de choisir le moins important: le demi-ton. Parfois, deux démanchés d'un demi-ton chacun valent mieux qu'un démanché d'un ton entier.

GLEITTÖNE UND LAGENWECHSEL

Gleittöne, die beim Lagenwechsel entstehen, kann man auf verschiedene Weise vermeiden:

1. Indem man so lange wie möglich in der ersten Lage bleibt, wobei man leere Saiten benutzt.

Vor dem Gebrauch leerer Saiten braucht der Spieler keine Hemmungen zu haben. Diese Suiten waren von Bach ganz zweifellos für das Spiel mit häufiger Verwendung leerer Saiten gemeint. Die Präludien der Suiten in G-, D-, und C-Dur liefern den klaren Beweis dafür. Leere Saiten klingen nicht so leblos, wie manche Spieler glauben, man muss sie nur mit dem Bogen behutsam nehmen, so dass sie sich glatt in die gegriffenen Töne einfügen. Leere Saiten haben jedenfalls die folgenden Vorteile:

- (a) Sie strahlen, denn sie bringen Töne von unbedingter Reinheit und Klarheit.
- (b) Sie vereinfachen oft den Fingersatz.

2. Durch Streckgriffe.

Streckgriffe sind weniger eine Frage der Fingerlänge, wie manche glauben, als vielmehr eine Frage der Geschmeidigkeit, die man durch Übung erwerben kann. Beim Abgreifen hilft es, den Daumen nach unten hinter den Hals des Instrumentes zu nehmen. Kehrt der Daumen nun hinterher sofort in seine Grundstellung (gegenüber dem zweiten Finger) zurück, so lassen sich Töne in dieser Weise tadellos abgreifen.

3. Indem man den Lagenwechsel mit dem Bogenwechsel verbindet.

Eine genaue Überprüfung der Handschrift scheint zu zeigen, dass viele Anweisungen für den Strich gerade eine solche Verbindung bezweckten.

Wenn ein Lagenwechsel unvermeidbar ist, so empfiehlt sich im allgemeinen der kürzeste, also der beim Halbton. Manchmal sind zwei

À G.: D.: A.: D.: U.:

Outros anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro